FILOSOFIA DELLA MUSICA

O

ESTETICA APPLICATA A QUEST'ARTE

701
B66

FILOSOFIA DELLA MUSICA

O

ESTETICA

APPLICATA A QUEST'ARTE

DI

RAIMONDO BOUCHERON

Maestro di Cappella

EDIZIONE SECONDA

42277 *lordi* Fr. 5 —

R. STABILIMENTO RICORDI
FIRENZE - MILANO - NAPOLI

INTRODUZIONE

Da poco più di un secolo troviamo che la filosofia facesse scopo di sue investigazioni la bellezza, e ricercandone l'indole sì nella natura che nelle arti, tentasse di ridurla a certe determinate norme, e formarne un corpo particolare di dottrina che chiamossi *Estetica*. Non è quindi meraviglia se questo ramo di scienza attissimo a guidare e favorire il genio, ed a formare un retto giudizio nelle opere d'arti meglio ancora che le cognizioni tecniche, trovasi tutt'ora nell' infanzia, non ostanti le lucubrazioni di sommi ingegni. La scienza è pianta di eterna vita, ma germoglia lentamente in sulla terra.

Tutti vollero applicare all'Estetica quel metodo, quel sistema che si avevano adottato filosofando: si distinse il bello in *reale* e *ideale:* si presero a soccorso le idee innate: si pretese non essere che un'immaginazione varia come i costumi, il clima, l'indole d'ogni popolo, di ogni classe d'uomini, d'ogni individuo: con cento altre opinioni che sebbene abbiano tutte del vero, non bastano ai bisogni dell' intelletto; perchè non abbracciando con un principio unico tutti i modi coi quali si mostra a noi la bellezza, lasciano sempre qualche fenomeno non abbastanza lumeggiato. Ed è una verità di fatto che nelle scienze basta spesso un fenomeno, un punto d'oscurità non definito a rovesciare un intero sistema, e a far sospettar per lo meno non essere altro che una ipotesi il principio su cui si era edificato.

Intanto il sentimento del bello, animando gli artisti, li spinse a produrlo nelle loro opere in ogni tempo, e tanto più facilmente, quanto meglio soccorrevano ad essi benigna natura e favorevoli istituzioni. Così i Greci viventi in un clima in cui

« . . . . la rosa
« Reina del giardin, turbine o verno
« Mai non la strugge, ogni mattin l'irrora,
« La benedice ogni aura, ed ogni sole »;

BYRON.

in un clima che per la sua salubrità produceva le più vaghe forme d'uomini, di donne e d'ogni creata cosa, con una religione tutta fantastica, tutta poetica, poterono meglio d' ogni altro popolo innalzarsi a quel bello che noi diciamo *ideale* nelle arti del disegno, il quale non è che l' unione delle bellezze concedute partitamente da benefica natura a vari individui. Nè molto diverse furono le cagioni per cui si resero sovra tutti eccellenti nella poesia e nella eloquenza.

Ma il sentimento del bello senza la scorta d' una sana filosofia non basta; e il bisogno di novità fece pur traviare sommi ingegni, e trascorrere nel barocco che ebbe favore finchè, sparito il bagliore d'un'effimera bellezza, si dovette ritornare ai modelli primitivi, alla semplicità, ad una bellezza insomma più universalmente sentita, perchè più vera. Ciò si avverò per tutte le belle arti, ma più visibilmente per la poesia e per le arti del disegno. E la musica?

La musica sebben forse più antica di tutte, ebbe a rimanersi più lungo tempo lontana dalla sua perfezione, a cui non pervenne che da quasi un secolo, inceppata da mille stravaganze e pregiudizii. E quali progressi poteva essa fare presso gli Egizii, o presso i Greci, i quali ascrivendo a certi suoni, modi, stromenti, significati simbolici, origine divina, virtù particolari e sovrumane, stimavano corruttor di costumi, nemico della repubblica, sacrilego colui, che sentendo troppo ristretti i limiti del sistema, ardiva aggiungere una corda alla lira, o introdurre una qualunque novità? Lo stesso Platone, che visse ne' più bei tempi di Grecia, non avrebbe ammessi nella sua repubblica che alcuni toni, o a meglio dire, alcune canzoni nazionali.

Se poi si ponga mente che la musica greca era priva di un principalissimo elemento, (l'armonia) stabilita su toni non omogenei, limitata nel numero e carattere degli stromenti; che i teatri troppo vasti e scoperti costringevano gli attori a gridare per essere uditi, benchè coperti di maschere a portavoce; che la riunione delle voci maschili e femminee era esclusa dai drammi, si scorgerà che doveva essere necessariamente molto imperfetta e rozza, e che i suoi maravigliosi effetti non si debbono ascrivere che alla eloquenza e poesia dagli antichi comprese sotto la parola musica: senza ommettere la riflessione, che l' uomo si adatta e trova piacere nel mediocre quando non ha per anco l' idea dell' eccellente.

I Romani non coltivarono gran fatto la musica, servendosi, per gli spettacoli in cui la ammettevano, di musici stranieri; e nelle invasioni dei barbari fu abbandonata intieramente ai Trovatori o Menestrelli, ai quali probabilmente dobbiamo i primi esordii dell' armonia. Ma incominciando la Religione Cattolica a respirare dalle persecuzioni e goder pace, venne introdotta la musica nella liturgia, e si fu allora, che la fecero oggetto di meditazione uomini chiari per senno e dottrina. E questa si può dire l' epoca del rinascimento di quest' arte; poichè si dovette inventare nuovi stromenti, nuovi caratteri per esprimere i suoni, purgare l' armonia e i toni, e ricominciare per così dire l' edifizio da capo a fondo: il che dovette necessariamente essere l' opera di più di un secolo.

A quei tempi lo studio maggiore fu rivolto al contrappunto, allo svi-

luppo del quale si oppose l'uso dei toni ecclesiastici, avanzo della musica greca che non si sapeva abbandonare, benchè l' armonia facesse sentire il bisogno dei nuovi toni maggiore e minore. Il sentimento intimo dovette lottare lungamente contro l' affetto, e l'attaccamento alle antiche usanze.

Immersi gli scrittori in tante difficoltà dimenticarono affatto la melodia, ed essendo prevalso un pessimo gusto in tutte le arti, un gusto che solo apprezzava lo strano, il difficile; si spinse tant'oltre la manìa degli artifizii armonici, che i maestri non erano più ad altro intenti che ai canoni i più intralciati. Strabiliava l'intelletto, ma il cuore se ne rimaneva freddo, agghiacciato.

L' uomo però non è creato per l' errore, e se gli è forza passare per esso e rimanervi alcun tempo per discoprire la verità, l'afferra al fine, e questa è pur d'uopo trionfi: nel risorgimento del gusto la musica non fu ultima ad avviarsi sul buon sentiero.

Infatti prima che il severo Milizia osasse citare al tribunale della critica i monumenti più venerati, scoprirne le capricciose inutilità, proscriverle e ricondurre l'architettura alla semplicità maestosa ed elegante degli ordini greci e toscano; prima che il Baretti movesse guerra all'affettata eleganza di scrivere sì in verso che in prosa; prima che si studiasse di nuovo l'espressione di Raffaello, la grazia del Coreggio, la venustà delle greche statue, erano già sorti Durante, Leo, Pergolesi, Scarlatti ed altri, i quali sentirono il bisogno di dare all'arte una miglior direzione e seppero effettuarla. Gittarono le fondamenta dell' impero della melodia e della pittura musicale, facendo conoscere l'arte attissima a piegarsi alle diverse graduazioni degli affetti.

Surse un' aurora, apparve sull'orizzonte un astro, la cui benefica influenza rischiarò le menti, fece palpitare i cuori. Fatti cauti gli uomini dai proprii errori, in cui il falso splendore di genii fatali gli aveva traviati, divennero diffidenti di ogni autorità; sentironsi dotati di ragione, e vollero alla medesima sottoposto tutto che può interessare il loro ben essere, i loro affetti, le loro credenze. Sentita la necessità di perfezionare collo studio la ragione, ecco stabilito il culto della filosofia, principio e fine dello scibile umano, e questa fatta base d'ogni scienza, d'ogni arte tanto liberale che meccanica, portare ovunque la sua luce, togliere i pregiudizii, ampliar le vedute, moltiplicare le relazioni, dare spinta e dirigere gli ingegni, ed inebbriarli de' più puri non prima gustati piaceri.

Quindi è che ai tempi nostri qualunque insegnamento che non si addentri nel midollo della materia di cui tratta, che non ne sceveri e dimostri la ragione d'ogni parte, e le più intime relazioni delle parti col tutto, mal soddisfa ai bisogni di chi studia per veracemente rendersene istrutto.

La natura della musica, composta di tanti elementi, e tanto sfuggevole ne' suoi effetti, aerea, incoercibile, fa sentire una tal verità meglio forse d'ogni altro ramo di scienza od arte; ed ognuno che richiesto di insegnarne le teorie ad alunni alcun poco illuminati abbia sentito il bisogno di spiegare quanto il sentimento approva o rifiuta, dovette confessare a sè stesso quanto ancora manchino di evidenza le tante ragioni che dai trattatisti qua e là si adducono.

Troppa parte de' nostri giudizii su quest'arte si è attribuita al senso dell'udito, quasi che il bello dipenda dalle modificazioni fisiche che tali o tal' altre oscillazioni possono cagionare all'organo sensorio: troppo poca parte ne fu attribuita all'intelletto, che pure debb'esserne il primo giudice. Quindi il bello tanto in armonia che in melodia fu sino ad ora udito assai più che ragionato.

Eppure il principio di un tutto così concorde ed omogeneo non debb' essere che uno, e per la parte che direbbesi materiale o tecnica, e per la parte ideale o estetica. E di questo principio che ci parve dover risiedere nella nostra istessa natura come base d'ogni nostro giudizio noi andavamo in traccia, quando escita colle stampe l'opera di Epifanio Fagnani « *Storia naturale della potenza umana*, » e leggendola e discutendola coll'autore stesso, ebbimo a ritrarne siffatta luce da diradarne ogni dubbio.

Frutto di questi studii era un intiero trattato d'armonia e contrappunto, cui dava compimento la presente opera che particolari motivi inutili a dirsi al lettore ci indussero a pubblicare per la prima, comportandolo la natura delle materie che quivi si trattano, non dipendenti in modo assoluto dal rimanente.

In questa, esposta in breve la teoria del bello e del sublime desunta dalla già citata opera di Fagnani come base generale, e data una rapida occhiata all'indole degli affetti, così come alle modificazioni interne ed esterne che i medesimi producono sull'organismo (il che costituisce il tipo d'ogni bell'arte), si discende all' analisi degli elementi che la musica compongono, per dimostrare a quali fenomeni della vita corrispondano, e qual sia la parte di ciascuno nell'espressione musicale.

Da quest'analisi derivando alcune teorie, queste si confrontano cogli esempii scelti nei tratti di più riconosciuta bellezza dei più rinomati maestri. E per ultimo si ragionano alcuni precetti da questi praticati, onde a vicenda gli esempi confermino le teorie, e queste gli esempi.

Si vedrà dal tessuto di quest'opera come essa possa studiarsi e dagli iniziati nella composizion musicale di qualunque scuola, e da chi ben poco ne conosca l'arcano meccanismo, e solo sia dotato di non incolto ingegno. Se avremo con quest'opera recato qualche vantaggio all'arte ed agli studiosi sarà raggiunto lo scopo per cui fu scritta.

TEORIA DEL BELLO IN GENERALE

Il nostro autore considera l'uomo come una potenza posta a vivere in un pelago di infinite altre potenze di cui si possono formare due grandi classi, essendo le une favorevoli alla vita, le altre alla vita stessa nemiche. Infatti, che sono essi per noi gli esseri innumerevoli da cui siamo circondati, se non se forze diverse di cui o possiamo giovarci associandole alla nostra propria, o contro cui dobbiamo lottare per respingerne l'influenza nocevole, o evitare per non rimanerne oppressi? E che altro è per noi la materia tutta se non l'annunzio di una forza che vi sta riposta, o di un sistema di forze combinate?

Per poco che vi si rifletta egli è facile il conoscere come l'uomo si trovi naturalmente interessato a scoprire la natura delle forze che lo circondano; poichè senza di questa cognizione ei non potrebbe avere un momento di sicurezza, nè sostenersi, così debole come lo scorgiamo in sè stesso, a fronte di tante nemiche potenze; chè anzi dovrebbe di continuo tremare di esserne ad ogni istante annichilito.

Quindi l'insistenza a studiare la chimica e le arti meccaniche con cui l'uomo giunge a dominare le forze della natura, e far servi a sè i più terribili elementi.

E perchè l'uomo non avendo ricevuto dal Creatore la scienza in dono, ma solo i mezzi per conseguirla, sarebbe perito prima di giungerne al possesso; lo stesso Creatore pose in esso per una parte un accorgimento onde potesse, quasi per istinto, giudicare della natura buona o malvagia delle circostanti forze, e per l'altra pose fra le forze istesse e le loro apparenze una tale analogia, per la quale facile per lo più ed istantaneo ne riesca per noi il giudizio.

E perciò noi ci troviamo dotati non solo del gusto e dell'odorato, che con impressioni piacevoli o dolorose ci avvertono delle qualità buone o cattive di ciò che potremmo scegliere ad alimento del nostro organismo; non solo del tatto che ci avverte della consistenza e dell'ambiente dei corpi; ma anche della vista e dell'udito i quali ci fanno accorti delle esistenze che, ancora lontane, minacciano entrare nella sfera delle nostre relazioni, ed esercitare su noi la loro influenza.

E con tanta maggior efficacia, quantochè a misura si vanno moltiplicando le esperienze, la sensazione presente evoca la memoria di sen-

sazioni passate, di fatti analoghi osservati, che associandovisi rende più facili i giudizii, ed ingrandisce l'effetto delle impressioni attuali.

Essendo pertando la memoria per le distanze di tempo ciò che la vista e l'udito sono per le distanze di luoghi, si intende come ella al par di questi ci serva di veicolo col cui mezzo riceviamo le impressioni del bello e del brutto: perchè per corrispondenza l'attitudine che hanno le apparenze di farci intendere con chiarezza la natura buona o malvagia delle forze, è appunto ciò che costituisce la *Bellezza.*

In fatti « un punto di oscurità da qualunque distanza ci si presenti »è sempre una sorgente di indomata paura, finchè non sia rischiarato »e conosciuto; mentre un soggetto qualunque, se chiaramente palesi »l'azione di cui può essere suscettivo, per avverso che fosse, ci gio- »verà a schivarlo, e questa chiarezza di carattere gli darà ancora le »ragioni della bellezza. »

Dal che si può conchiudere, non esservi bellezza ove l'intelligenza non possa con facilità giudicare della sensazione che riceviamo, ove, cioè, manchi la chiarezza. Ne volete una prova? Confrontate l'effetto prodotto dall'ultimo eclisse totale di sole sulle persone che il fenomeno conoscevano ed aspettavano, con quello provato dagli idioti che non lo intendevano e che la storia ricorda di popoli ignoranti, e vedrete che mentre i primi alzarono un grido di plauso per la commozione dolcissima, i secondi rimasero di spavento compresi, non fosse l'intiera natura per soggiacere ad una crisi tremenda.

Fin qui però la definizione sembra ristretta al bello esteriore o puramente materiale che gli artisti chiamerebbero *bello di forme o di esecuzione*. A vedere come sotto la medesima si comprendano tutti e singoli i casi, in cui si suscita il sentimento del bello è necessario estendere alcun poco le osservazioni.

Abbiamo notato che le forze della natura si possono dividere in due grandi classi, cioè forza favorevole alla vita che sempre lavora alla conservazione, alla riproduzione degli esseri; e forza avversa alla vita istessa che sempre tende ad atterrare e distruggere.

Convien aggiungere che ogni essere avente forma e figura è un sistema delle due forze, in cui quella del genere della vita domina l'opposta. Diamo un'occhiata ai corpi puramente materiali: se la forza appellata dai fisici di *adesione*, di *affinità* o di *attrazione* cessa un istante di oppugnare quella che diciamo di *gravità*, tutto è disciolto. Un masso di granito si converte in arena; l'albero è fatto cenere; i più alti monti sono adeguati al suolo; più non si sostengono i lidi del mare, e questo subissa la terra. Il sentimento di questa lotta sorgerà solenne se vi farete a contemplare lo adergersi di una colonna, o lo slancio delle arcate di un tempio.

Volgiamo lo sguardo all'uomo: scorgeremo che, oltre alla volontà dominatrice dell' organismo, egli ha in sè delle forze, delle tendenze d'istinto, le quali se non sono imbrigliate dalla forza volente, invece di cooperare alla conservazion della vita a cui sono destinate, ne anticipano anzi la morte.

Queste tendenze, queste inclinazioni d'istinto sono poi quelle che prendono nome di *passioni* ognivolta che, acquistato un soverchio grado di forza, minacciano offuscar la ragione e costringere la volontà ad azioni ingiuste e riprovevoli.

Quali azioni siccome ci servono di segno a giudicare dell' intimo animo, ossia della potenza morale di ciascun individuo, entrano anch'esse nel dominio della bellezza quando siano abbastanza chiare e determinate.

Qui si rifletta, nulla esservi per l' uomo di veramente indifferente fra tutto che lo circonda, perchè tutto può esercitare su lui un' influenza utile o nocevole. Che anzi ei prende necessariamente tanta parte a quanto cade sotto i suoi sensi da potersi dire, che in quel momento in cui sta fisso ad un soggetto qualunque, la sua vita senziente si trasforma in una replica del soggetto medesimo.

E tanto più sensibilmente se al suo sguardo si manifesta il conflitto di due opposte potenze, nel qual caso l'uomo è sempre portato a simpatizzare per la potenza del genere della vita, e a desiderarla vincitrice. Quindi non possiamo a meno di risentire un vero dolore nel vederla oppressa, a meno che non l'accorgessimo temeraria, o vinta da un non nulla, nel qual caso vi troviamo il goffo, il ridicolo.

Dal sin qui detto si concepisce come la bellezza non sia circoscritta a certe date forme, ma svariata secondo i diversi soggetti, e secondo le idee ed abitudini de' diversi popoli; così come si viene ad intendere non essere essenziale alla medesima quella piacevolezza che gli antichi appellarono venustà (*venustas*) e di cui espressero l'idea nella Venere (*Venus*) facendone la Dea del *piacere* (*Voluptas*) e la madre d'*Amore* ossia del desiderio (*Cupido*).

Venustà e bellezza diventano una cosa ogni volta che i segni svelano una potenza, a cui affidandoci, troveremo favore; quale idea simboleggiarono gli antichi nelle Grazie date per compagne a Venere. E perciò venustà in quella freschezza e semplicità di forme delle Madonne di Raffaello, e nelle statue di Dee del Canova, che mentre vi fa scorgere la vitalità diffusa in ogni parte dell' organismo, vi svela pure il candore dell' anima che sembra informarle. Venustà in tutti quegli esseri i quali perchè incapaci mai sempre di maligna influenza chiamiamo innocenti; onde poi le colombe sacre a Venere; onde ad Amore « *Il nume animator della natura* » le forme sempre sì care del-

l'infanzia. Venustà nella virtù perchè mostra la forza volente dominatrice della forza parassita delle passioni; perchè ci invita ad affidarci alla potenza dell'essere virtuoso.

E a dir tutto in uno, la bellezza ha il pregio della venustà sempre che costituisce una promessa: e per opposizione ne va priva sempre che è un avviso, una minaccia.

L'Ercole è simbolo di forza e non di grazia: il Mosè di Michel Angiolo vi impone rispetto; è quasi il rappresentante di un Dio fiero e tremendo: le forme del leone vi avvertono di sua ferocia: guai a chi ne suscita l'ira. Sporge dall'altezza smisurata d'un monte tagliato a picco un enorme macigno; una forza immane da più secoli forse il sostiene; ma se questa cedesse!...

Ecco il perchè il bello fu talvolta accorto combinarsi coll'orrido.

Cercate e nel fisico e nel morale, nelle arti e nella natura, e troverete innumerevoli i casi di un bello severo, imponente, solenne, che non lusinga i sensi colla venustà, ma scuote il sentimento della vita, ed ammaestra svelando importanti verità.

La teoria del bello conduce naturalmente a quella del sublime, non differendo l'uno dall'altro che nella grandezza della potenza fatta accorgere dalle apparenze. Infatti, finchè si tratti di una potenza che ci è dato di misurare, e in qualche modo collidere colla potenza umana soccorsa da mezzi umani, ivi è bellezza; ma se sia tale che nè determinarla nè colliderla possiamo, invece del bello avremo il sublime.

« Scende zampillando dalla roccia materna un ruscelletto; scherzoso »di balza in balza mormora ricercando la valle. La limpidezza delle »sue acque permette allo sguardo che lo contempla, di penetrarlo, di »scoprire ogni ciottolo, ogni granello delle sue rive, e del suo fondo, »e di conoscerne l'innocenza fin nelle viscere più segrete del suo mo»vimento. Sono queste le qualità caratteristiche della bellezza.

« Frattanto si avanza in suo cammino; nuove fonti, nuovi zampilli »che incontra vi si rendono tributarii, e le sue onde si van facendo »mano mano copiose; s'addensano i vapori della montagna; i nembi »accavallati si espandono; folgoreggiano, scoppiano, d'ogni intorno s'a»prono, e scrosciano sotto largo cielo le pioggie.

« Il ruscelletto, che pareva poc'anzi invitare le Ninfe del monte a »tuffarsi in quei puri cristalli, si va facendo spumoso; le forze delle »acque cresciute, ha potenza di sconvolgere le arene del fondo; s'in»grossa, si fa torbido il rivo; i ciottoli colle sabbie ne conseguono il »corso; ribocca il volume dell'onda; il rio si fa torrente; il mormorio »è diventato muggito; i massi si sommovono, si distaccano, si avvol»gono, e giù per l'erta acque e macigni affastellati si avvallano, piom»bano!......

« Arrestatevi a contemplarlo. Limpido e scarso, forza innocente e »docile, molle d' onda e scherzoso, non offriva quel rio che refrigerio, »non prometteva che gioie, non inspirava che confidenza e bellezza. »Ma non appena le torbidezze lo offuscarono, non appena l'acqua spu-»mosa e sonante ha cominciato a imporvi di rispettarla, ha minacciato »di superare gl'ostacoli della vostra potenza; vi ha intimato di fuggire, »o che vi avrebbe rovinato giù dai salti del monte coi macigni che »arrotolava; il suo aspetto si è fatto terribile, il bello si è fatto su-»blime.

« Il sublime sta egli dunque essenzialmente nel terribile? » No: il terribile sebbene accompagni spesso il sublime, non è per esso necessario; anzi ogni volta che il terribile viene, o minaccia venire a conflitto colla nostra potenza cessa per noi d'essere sublime, nè altro sentimento può destarci che quello di nostra miseria.

Il perchè tali conflitti d'una potenza smisurata contro una forza che debba indubitatamente rimanerne subissata, non possono essere sublimi che a chi li mira dal di fuori, e da un punto di propria sicurezza. Sia qualunque la grandezza delle forze che accorgiamo, esse saranno sempre o dell' una o dell' altra delle due nature che abbiamo notate, e perciò ogni volta che ci si svela l'azione o la presenza di una potenza creatrice o conservatrice, vi sarà il sublime senza il terribile.

Ma per aver il sentimento del sublime conviene spesso addentrarsi e sorpassare coll'accorgimento le apparenze materiali delle cose.

« Ponetevi a fronte d'una prominenza di terra, o di macigno che »lì davanti la veggiate tagliare con una linea cruda la purezza del cielo. »Contemplate quell'ultima linea, quei muschi, quei fili d'erba che vi »crescono in cima. Se rifletterete che quella linea è un lembo del nostro »pianeta, è un segmento del globo terrestre che finisce e si libra nella »vastità dello spazio infinito in cui nuotano tutti gli astri dell'universo, »sentirete quanto assumano di grandezza quella terra, quell'erbe, quelle »linee determinate, finite nello stare di fronte alla vastità di quell'aere. »Di contro all' immensità di quel cielo a cui son riferite, sono esilità »che ci sorprendono in vederle resistere e non annichilirsi, mentre ci »sembrano così sole e derelitte in un deserto d'infiniti confini.

« Finchè l'osservazione d'un ciottolo, d'una scheggia di granito, ce »gli addita come esseri servi alla mano che gli adopera, alla forza che »passando gli smove, che comprimendo gli stritola; questi enti sono da »noi ravvisati come essenze incapaci di azione loro propria, e perciò »appunto come soggetti della più inerte materia. Considerate invece »la storia di quella scheggia, di quel ciottolo inerte; se ben riflettete, »ove fosse possibile di rintracciare gli eventi che passarono in sulla

»terra durante l'esistenza di essi, vi sarebbero svelati i sommovimenti »terracquei, il sorgere dal fondo del mare delle catene dei monti, le »catastrofi dei diluvii; vi sarebbe svelato che la rocca da cui essi de- »rivano forse era coeva alla formazione del globo; che forse il loro »monte materno sarà stato a quest'ora trabalzato dal fuoco, fatto pol- »vere, confuso colle arene del mare. E quel ciottolo, quella scheggia »paleseranno in sè stessi, non prima accorta, una forza che li protesse, »che li mantenne oltre tanto corso di secoli, fra tante agitazioni, fra »tanti sconvolgimenti della natura. Quanto alto, quanto maraviglioso, »quanto sublime non sorgerà allora il mistero, che sta sotto necessa- »riamente alle sembianze reali e così apparentemente materiali delle »cose. »

Interrogate la natura, osservatela, e vi apparirà ovunque e sempre sublime; non meno nel fiore che sbuccia dall'erbetta del prato, e nella conservazione, attraverso i geli del più crudo verno, della vita dell'uovo microscopico di un insetto che vive solo una stagione; che nello sconvolgimento delle più orride tempeste, nelle orrende detonazioni vulcaniche, e nell'equilibrio degli astri. Ovunque sorgerà l'accorgimento di una potenza attiva, innanzi a cui l'uomo è un nulla; di una potenza che infinita essendo, non può essere che l'attributo di un ente infinito, e perciò necessariamente unico di Dio.

Ed ecco come dal sentimento del sublime l'uomo è portato irrevocabilmente alla religione.

Ma se il sublime nasce sempre dalla rivelazione d'una potenza sovrumana, come mai applichiamo noi il predicato di sublime alle opere dell'uomo? E quale mai fra queste può meritare un tal titolo?

Qualunque volta la nostra potenza si innalza al di sopra della comune misura si manifesta l'anima umana emanata dal soffio della Divinità, anzi appare le molte volte ricevere in quel punto dal Nume quel di più che sorpassa il comun livello; e se anche ciò non fosse che illusione, sarebbe pur sempre lo stesso e medesimo effetto che scaturisce dall'immediata apparenza. Quindi sublime il furor sacro che agita la mente del profeta; sublime la costanza del martire che sacrifica la vita per l'intimo convincimento di una verità divenuta più necessaria che la vita stessa; sublime la rappresentazione delle arti ogni qualvolta innalza lo spirito alla contemplazione dell' infinito, o porta « l'umana potenza a graduarsi per resistere a starvi a fronte; » sublime finalmente ogni concetto che palesi un genio superiore, e sembri dirvi: *Deus, ecce Deus.*

DELLE PASSIONI E DEGLI AFFETTI

§ I.

Omnis motus animi suum quemdam habet a natura vultum, sonum, et gestum.

Cic.

Già dicemmo come le inclinazioni istintive sono quelle potenze che appelliamo col nome di passioni ogni volta superano il grado che s'accorda colla ragione, e tentano trascinare la volontà nel loro declivo. Ora queste tendenze altre sono fisiche, altre morali; le fisiche, dateci dal Creatore per la conservazione della vita e della specie, degenerano nel sensualismo brutale diametralmente opposto allo scopo cui sono destinate. Le morali si riducono all'amore di sè cui la provvidenza contrappose lo spirito socievole, cioè l'amore de' nostri simili, base della carità. Di questi due amori il primo facilmente degenera nei vizii dell'egoismo, dell'invidia, dell'avarizia, dell'orgoglio; il secondo è per lo più fonte di care e sublimi virtù.

Queste tendenze più o men veementi, più o meno preponderanti non solo determinano il carattere di ogni individuo lasciando persino impressi nei volti dei segni particolari incancellabili; ma dominano i moti della volontà in ogni particolare evento, secondo che l'attrito delle circostanze è favorevole o contrario. Ed è appunto in quei momenti di attrito che si dichiara in qual modo sia scossa l'umana sensibilità, e l'affetto che ne conseguita; ed è perciò a quei momenti (i quali soli possono costituire il tipo delle rappresentazioni delle arti) che l'artista deve fare osservazione.

Per la qual cosa fra i tanti significati registrati nei dizionarii, noi parlando dell'*affetto* intendiamo il più generico cioè *motus, o pertubatio animi* (commozione di animo); significato che abbraccia tutte quelle perturbazioni che l'animo risente o allorchè una passione lo agita, o prova l'influenza di una esteriore potenza: perturbazioni che comunicandosi all'organismo ne atteggiano ogni moto, ogni gesto, ogni mu-

scolo, lo sguardo, l'accento; e cagionano un'oscillazione particolare nelle fibre più riposte della vitalità. Tale è infatti il senso più comunemente inteso nel linguaggio artistico.

Di rado accade che l'animo si trovi nell'inazione, necessitato com'è ad esercitare continuamente la propria vitalità e potenza; ma conviene distinguere le azioni di una volontà libera nel limite dei proprii doveri e diritti, dalla commozione cagionata dall'urto delle passioni. Nel primo caso l'azione è tranquilla, e perciò ogni moto, ogni sguardo, ogni accento è quieto; e se una vita venisse a scorrere lungamente in sì beata pace non solcherebbero il volto del vecchio le rughe e le sinuosità che vi fan fede per lo più delle agitazioni violenti provate nell'età migliore.

Ma supponiamo un essere gittato nel tumulto del mondo, al suo scorgere un altro essere che accenna poter esercitare su lui la sua influenza. Eccolo già da quel punto agitato dal bisogno di conoscerne le inclinazioni, le qualità buone o malvagie, profittevoli o avverse. Che se le apparenze sono a lui chiare abbastanza, e gli manifestano una potenza favorevole, egli già si sente inclinato ad amarla, gode anticipatamente il piacere di moltiplicare la sua colla associazione di quella, e a rendersela amica impiega ogni suo mezzo.

Simpatia

Speranza

Il piacere provato è una commozione, un affetto il quale ha fondamento in un bene futuro, e perciò viene chiamato *speranza*, e assomigliato a un raggio benigno che ne fa scorgere un punto di felicità avvenire. Fate che questo raggio brilli nel giorno della sciagura, tutta la nostra morale potenza si rialzerà a nuova vita; richiamato il coraggio dallo scôrto bene di cui già col pensiero godiamo, avremo forza a sostenere, a sfidare ben anco gli affanni che ci si attraversano.

Antipatia e timore

Se per l'opposto quell'ente si palesa avverso, o nasconde sotto indefinibili ed oscure apparenze la propria indole, ecco sorgere nel cuore un affetto opposto che agghiaccia, una paura segreta, un abborrimento, una necessità o di fuggirne lo scontro, o di conquidere ed annientare quella cagion d'orrore.... E se l'una o l'altra cosa sia impossibile, oh quale odio implacabile! quale disperazione non s'impadronisce di quell'anima e ne fa scempio!

Soffermiamoci a sviluppare questi due casi, e per maggiore chiarezza personifichiamo le supposte potenze. Sia sul fior degli anni l'essere su cui portiamo le nostre osservazioni: un ingenuo garzone dotato di squisita sensibilità. Un'avvenente donzella gli si para dinanzi in qualcuna delle circostanze in cui viene a trovarsi. Lo sguardo pieno di vita, la semplicità dei lineamenti, la dolce modestia de' modi sembrano far fede dell'innocenza di quell'essere angelico, sembrano dirgli: qui è

un cuore capace della più pura affezione, una volontà che si può conquistare purchè lo voglia. E chi nol vorrebbe? L'uomo ha continuo bisogno d'ingrandire la propria potenza; ma di quante vittorie ei può riportare, nessuna pareggia quella che ne conquista una libera volontà; nessuna merita un egual numero di sagrifizii, perchè nessuna attestazione di nostra potenza è eguale a quella d'un libero volere che siasi per noi dichiarato.

Amore

Il nostro giovane ha veduto quelle forme, ha inteso quel muto, ma eloquente linguaggio, ha già concepita la speranza di quella vittoria; già ferve il suo cuore del desiderio di conseguirla, ha già deciso di ottenerla con qualunque siasi sagrifizio, a costo ancora della vita, ed intanto fa a lei quello della propria volontà (1). Nè ciò è frutto di una riflessione, non calcolo di freddo egoismo che pretende gli altrui sagrifizii, senza essere disposto ad alcuno: l'accorgimento sorge quando il cuore già divampa del più fervido amore.

Osserviamolo in quel momento beato. La speranza del più gran bene che aver si possa in terra, ha scossa la sua vitalità, l'ha moltiplicata: l'occhio è fatto più vivido e sembra voler leggere in quell'anima: ogni fibra oscilla, il cuore gli palpita più frequente, sembra che il suo spirito voglia abbandonare la propria spoglia per recarsi ad abitare quella dell'amata. Un'ebbrezza celeste lo invade, e tutte gli ricerca le viscere, fiso contempla quel volto, e mentre vorrebbe avere cento lingue per dirle cento volte in una: *Io t'amo, son tuo,* non proferisce che tronchi accenti ma soavi; la voce è tremula, ma insinuante; e ogni atto esprime: *T'amo, son tuo.*

E ad ottenere vittoria di un cuore, a renderci padroni di un libero volere è necessario il sagrifizio del proprio. L'uomo non ha diritto sulla volontà del suo simile, e se vi pretendesse troverebbe una reazione che ne respingerebbe l'ingiusta invasione; e dato che egli giungesse pur colla prepotenza ad ottenerne atti di sommessione, non avrebbe mai sicurezza d'averne riportata piena vittoria.

Dubbiezza

Eguale è l'effetto nella donzella che apre il cuore ad una tenera affezione; se non che la natural verecondia e la tema di scapitare nell'altrui opinione astringendola a reprimersi, le è forza abbassare lo sguardo al cospetto dell'amato, e custodire ogni atto, ogni detto, ogni sospiro. Quindi siccome ogni affetto represso diviene più forte, d'uopo è che, fintanto non è ben certa di aver trionfato, risenta più affannoso lo stato di dubbiezza, e maggiore la pena pei sagrifizii che non le è concesso, e pur bramerebbe di fare. Crudele situazione! Conoscere un bene che si saprebbe acquistare, e correre pericolo di perderlo, nè poter muovere un passo a difenderlo!

Ma più crudele se un dovere infrangibile senza un delitto, se un legame indissolubile separa da quel bene; se ad ottenerlo è forza o passare la barriera della virtù e invadere gli altrui diritti, o rinunziarvi per sempre. Non vi può essere per un cuore sensibile e virtuoso guerra più terribile di questa, perchè, vinca la passione o la ragione, sarà sempre con irreparabile perdita.

Contrasto fra la passione e il dovere

Una simile situazione ci rappresenta la *Straniera*. Moglie e regina ripudiata trova in Arturo un cuore che risponde, che ricopia in sè col più vivo entusiasmo la sua sventura, un animo che tutto ad essa si consacra. L'abbiezione in cui è caduta le fa sentire più forte il bisogno di una potenza che le si associi, e perciò ella è trascinata ad amare Arturo. Ma questi non è più padrone di sè, che legò la sua volontà ad un' altra; ed essa medesima benchè ripudiata non si si tiene disciolta. La di lei virtù sostenuta dal fratello e più ancora dal sentimento del proprio dovere è appena bastante all'uopo, e ben si conosce la piena dell' affetto, quando svenatosi Arturo, vince ogni ritegno e prorompe furente.

Trionfando Alaïde della sua passione, poteva rimanerle un conforto nel testimonio della propria coscienza; Arturo spento per sua cagione è tale un colpo, che tutte tronca le sue speranze, che rende inutile la sua stessa virtù.

Disperazione

Quale mai potenza morale può ancora rimanere a quel misero che non vede che un corso interminabile di affanni inconsolati nell' avvenire? Un essere trascinato a tanta sventura è facilmente spinto a tentare il proprio annichilamento. La potenza morale annientata tragge seco la forza fisica che si esaurirà in una mortale convulsione.

Gelosia

L'Arturo nella medesima Opera ne fornisce l'esempio di un'altra fase terribile della passione amorosa, vogliam dire la gelosia. Questa ha origine d'ordinario da poca stima per l'oggetto dell'amore, talora da diffidenza nei proprii meriti, più spesso ancora da soverchio amor proprio. Sempre però è una prova che l'amore ha origine dal desiderio di conquistare un' altrui volontà per ingrandire la propria potenza.

A ben definirla, la gelosia non è altro che il timore di perdere un diritto preteso sull' altrui volere. Ognun vede non parlasi qui del furore di chi viene ad accertarsi della violazione di un vero diritto, ma solamente del sospetto. Se l' amore fosse una conseguenza voluta di un calcolo non sarebbe mai scompagnato dalla stima, e quando si venisse a discoprire nella persona che s' ama una sola qualità nocevole ai nostri interessi, invece della gelosia ne verrebbe l'indifferenza. Ma destata l'affezione da qualsiasi apparenza favorevole, non cessa per la scoperta di un vizio qualunque, a meno sia tale da destare un invincibile or-

rore. Arturo s' invaghisce delle forme d'Alaïde, fors' anco della stessa aura di mistero in cui s' avvolge, e della di lei sventura. Egli grande, egli felice, presumeva dover essere accolto come l'angelo della consolazione, e nol fu. La voce dell' ignoranza versa l'obbrobrio sul mistero che non intende, ecco un germe che tenta scemare la stima; la di lei riservatezza e l'intimità con Valdeburgo, che Arturo ignora esserle fratello, rendono il suo sospetto certezza. Vi si aggiungono le suggestioni di un calunniatore; il sospetto è passato in furore: Arturo non respira che vendetta, che morte... Ed era pure l' amico di Valdeburgo! Stolto... Se anche Valdeburgo fosse l' amante riamato di Alaïde, qual diritto avresti tu di proibirle d'amarlo? Quali promesse, quali lusinghe ti ha ella dato di corrisponderti e farsi tua? Oh! speri tu acquistar diritto sul suo cuore svenandole una persona cara?

Così è. Quanto più grande è l'idea che l'uomo si è fatta di un bene, tanto maggiore è la brama d' impadronirsene, e lo sforzo per respingere ogni potenza minacci privarnelo. Destata quell'ira, la ragione più non si ascolta, e sembra anzi ragione il furore.

Sospetto

Osserviamo il sospetto. L'uomo che ne è tocco non ha più pace, il sonno fugge dal suo ciglio, aguzza l'accigliato guardo, tende l'orecchio a spiare fra le tenebre, trasalisce ad ogni lieve rumore; un palpito convulsivo ora gli fa balzare il cuore, ora gliene arresta il moto. Raddolcisce ad arte i suoi modi, finge pensare a tutt'altro, a tutt'altro intendere, e con insidiosi detti tenta accertare i dubbii suoi.

Simulazione

Ma appena il sospetto s' accresce, ed acquista l'apparenza della certezza; ecco l'ira furibonda sconvolgere tutto il vitale sistema.

Ira

Questo affetto acceca talmente la ragione, fa sobbollire con tanto impeto il sangue, che chi ne è preso non può riflettere a ciò che fa, nè frenare sè stesso, se non sia dotato di virtù quasi sovrumana; ed è ciò sì vero, che le leggi infliggono leggeri pene ai delitti commessi in tale alienazione di mente.

Ogni potenza si mostri avversa allorquando si reputava dover essere ausiliare e soggetta, produce l' ira, la quale è un conato di tutte le forze unite per soggiogare la potenza ribelle, un desiderio di annientarla piuttosto che soffrirla tale. In conseguenza di ciò si moltiplicano le forze vitali, il sangue sale al viso e lo accende, la voce si fa tonante sciogliendosi in imprecazioni, impetuoso ogni moto, fremente ogni fibra, lo sguardo di fuoco: guai se un pugnale viene alla mano!

Sdegno, rabbia

Lo sdegno e la rabbia sono ire diversamente graduate. Se il sentimento della nostra potenza è tale che non la riputiamo scemata dalla potenza ribelle, non ne proviamo che *disprezzo:* se, lesa la potenza nostra, riputiamo facile ancora il conquidere e costringere la volontà av-

versa a piegarvisi, è *sdegno:* se fa d'uopo di sforzo, è *ira;* se ogni sforzo è nullo al momento, e non ben possibile la vendetta in avvenire, allora è *rabbia.* Il fremito cresce dallo sdegno alla rabbia, ma lo sfogo, l'esplosione è maggiore nell'ira. Dante espresse al vivo la convulsione rabbiosa in quel verso

Ambe le mani pel dolor mi morsi.

Rivolgiamo il pensiero allo stato di un'anima cui una fatalità crudele fa comparire colpevole agli occhi di quell'essere la di cui affezione è divenuta una necessità della vita. Tale situazione forma la catastrofe trattegiata da Romani nella *Sonnambula.* Amina colpita al vivo dalla gelosia di Elvino s'addormenta in quel pensiero, che divenendo il soggetto dei suoi sogni, la porta macchinalmente alle stanze in cui vide ritirarsi la cagione di quel sospetto tanto per essa ingiurioso. Ma, poichè aveva potuto dissiparlo, la sua immaginazione passa a rappresentarle quel punto a cui unicamente ella aspira, ed in quella illusione acquetatasi l'anima sua, si adagia soavemente, e continua più placido il suo sonno. L'invidia corre ad avvertirne Elvino: ei viene, la trova addormentata nella stanza del conte.

Immaginazione

Gelosia ed ignoranza non ragionano. Amina è divenuta oggetto d'obbrobrio; ed ella stessa sel vede, e innalza invano il grido dell'innocenza. Quel grido non è più forte delle apparenze che la condannano, e non fa che accrescere l'orrore del supposto tradimento.

Affezione perduta

Quale immenso, inconsolabile dolore! Almeno l'innocenza ne sostenesse la forza morale! Ma no: la coscienza dell'intemerato suo cuore è pur essa un tormento, poichè non è creduta, e la testimonianza di quel solo che appieno la conosce è sì sospetta che non può osare d'invocarla. Oh! se natura non la soccorresse di un cuore che divide con essa l'affanno del suo, e di un sonno (vera prostrazione di forze), che le toglie di vedere Elvino volgersi ad altra donna; e ridestando la potenza dell'immaginare la ridona a un sogno che la discolpa! Supponete che l'infelice Amina debba vedere l'amore di Elvino non solo mutato in abborrimento, ma rivolto ad altro oggetto, ed avrete una situazione più terribile ancora, più lacerante e disperata di quella che conduce Romeo ad ingoiare il fatal veleno della sua gemma.

La perdita dell'altrui stima o di un'affezione cara è uno di quei dolori che non potendosi per lo più sfogare col pianto, lo ripiomba più amaro sul cuore. In tali casi il soffrente nel suo proprio giudizio trova tanto scemato il sentimento della propria potenza, che a sè medesimo appare caduto nel più abbietto avvilimento.

§ II.

CONTINUAZIONE DEL MEDESIMO ARGOMENTO.

Amicizia

Ritornando ora onde siamo partiti, se invece di supporre l'incontro di due esseri di diverso sesso, li supporremo del sesso medesimo e di sembianze che disvelino un'anima sensibile e generosa, avremo ancora una di quelle simpatie, che per poco siano favorite dalle eventualità, si cambiano nell'affezione più pura, più santa, l'amicizia. E ciò tanto più facilmente quanto quegli esseri sentiranno più forte il bisogno delle associazioni ad aumento della loro particolare potenza, e quanto più i caratteri di ciascun individuo si dimostrano omogenei, onde il vecchio adagio « *Pares cum paribus facillime congregantur* ».

Compassione

Infatti (e l'osserva anche Gioja) le amicizie sono tanto più eroiche e costanti, quanto meno le istituzioni sociali valgono a guarentire all'individuo la vita e i diritti: e noi veggiamo tutto dì che gli esseri più suscettivi di affezione sono appunto i più soffrenti. Egli è perciò che quei volti sui quali apparisce un abituale carattere di mestizia sono per lo più *simpatici*, per la sensibilità e facilità alla compassione che promettono.

Così Desdemona all'udire le flebili note del gondeliero che passa

« . . . . . Nessun maggior dolore
« Che ricordarsi del tempo felice
« Nella miseria . . . . . . »

prova un moto di simpatia e di dolcezza, perchè quel così mesto canto sembra dirle: « ecco un cuore che dividerebbe gli affanni tuoi se tu gliene facessi il racconto ».

Qui ancora potrebbe sembrare far noi derivare gli affetti dal solo amor proprio ben diretto; ma ciò non è, e conviene osservare che i giudizii dai quali dipendono, i giudizii che ci portano ad amare, e anche con nostro sacrifizio, giovare altrui non sono punto riflettuti. E perciò solo si chiamano *belle* le azioni, che ne conseguono, perchè son suggerite da quella natural disposizione che la provvidenza ha così ben ordinata a vantaggio dell'umana società.

La compassione deriva dalla facilità di risentire dentro di noi medesimi le pene che noi vediamo o sappiamo da altri soffrirsi, onde il nome di *compassione* o patire insieme. Si scorge da ciò che questo affetto ricopia in sè come un terso specchio i patimenti altrui, di qualunque genere essi siano; e perciò non è sempre un versar lagrime all'altrui pianto; ma uno sdegnarsi all'altrui sdegno, un accendersi dell'ira altrui con più o meno di intensità, secondo il grado di sensibilità,

o l' amor che ci lega al soffrente; e secondo che egli giustamente o no ci sembra dolersi.

Se alla compassione si unisce la possibilità (non contrastata dall' egoismo) di alleviare gli altrui dolori, il cuore ne risente un misto di dolcezza, una indefinita intima compiacenza che traspare dagli atti, dallo sguardo, dagli accenti; e fa balenare nel cuor dell'afflitto un raggio di consolazione, di speranza; e gli fa gustare, se non altro, il piacere di trovare una potenza inclinevole a giovare. Il favore che viene da semplice e libero impulso della volontà chiamasi *grazia;* l'amore che questa genera nel soggetto favorito dicesi *gratitudine;* e la manifestazione di questo amore *riconoscenza.*

Abbiamo incarnata la potenza motrice dell' affetto nel nostro personaggio supponendola un essere eguale; fingiamola ora superiore. L'affezione sarà associata al sentimento di graduazione, cioè al sentimento della differenza che passa dalla minore alla maggior potenza, qual è il *rispetto,* l'*ossequio,* la *devozione,* la *venerazione,* l'*adorazione.* E a questo sentimento di graduazione si associa ancora la stima del sacrifizio che il favore ricevuto debbe aver costato; e poichè tanto più disinteressato apparisce, quanto più si aumenta l'uno o l' altro sentimento, deve con pari proporzione aumentare la gratitudine, quando o le passioni o le eventualità non vengano a guastare la rettitudine dei giudizii.

Odio

Facciamci ora a considerare la seconda ipotesi; quella cioè dello scorgere un ente di apparenze dubbie, o manifestamente avverse. Nell' un caso e nell' altro il moto spontaneo della volontà è di fuggire ed evadere così il conflitto con quella potenza nemica o insidiosa. Ma se ci accorgiamo che quella fuga non ci sarà concessa, se una fatalità ne lega irrevocabilmente e ne costringe a quella lotta? Se prevedessimo impossibile, inutile la difesa? Personificate quell'essere; dalla paura proporzionata al grado di sicurezza che al primo scorgerlo minaccia di togliervi, passerete ben tosto ad un odio implacabile, ad un'avversione sì rabbiosa da preferire alla vista, non che alla società di quello, la vista, la società di un demone.

Tale è Creonte per Antigone, Polifonte per Merope, Egisto per Elettra. Un brivido di terrore, un fremito di repressa rabbia riscuote, ad ogni approssimarsi di quell' essere malefico, del quale men si paventa l' ira foriera di morte, che le parole di simulata bontà, che il sorriso infernale, indizio sempre di nuove indefinibili sciagure. Un essere dominato da sì nemica potenza trascina una vita disperata e insopportabile se non balena un raggio di possibile vendetta o non è sostenuto da una cara non perduta affezione, come in Elettra, ed in Merope. Fra tali potenze non vi può essere altra relazione che del più accanito aborrimento; altre gioie, altre speranze che di vendetta e di morte.

Mutiamo scena. Siete in un bosco; in uno stretto ed intricato passaggio scorgete, non prima avvertita, una fiera accovacciata che sembra dormire, cui tutte le apparenze dimostrano di formidabile forza e fierezza. Qual pericolo se vi scorge o soltanto vi fiuta! Fuggire?... Al più piccolo rumore ella si desta e v' assale... rimanere ad attendere fra un' angosciosa agonia un soccorso che è follia sperare? Ah! un' arme a difendervi, ad assalirla mentre dorme!... Un'arme? E il coraggio per adoperarla?... Questo coraggio non è facile che in colui il quale siasi abituato a vedere, per così dire, a faccia a faccia la morte.

Siccome accade delle forze fisiche, così delle morali che s'aumentano coll' uso, e la somma delle vittorie riportate ne affida e ne induce a tale opinione di noi medesimi, che di pericoli si va in traccia per gustare il piacere di sormontarli. Se non siete uso a tali lotte, o vi mancano i sussidii necessarii ad equiparare la potenza vostra a quella della belva, non potrete difendervi dallo spavento che annienterà ogni vostra facoltà. Tese le braccia e le mani, gli occhi fissi e spalancati, pallide le gote, tremanti le membra, affannoso l' anelito, tronca, soffocata la voce, quasi arrestata la circolazione del sangue, o rapida come per febbre; ecco i segni del terrore.

Coraggio

Terrore

Che diremo se la cagione di un simile totale annientamento delle potenze morali è una di quelle terribili catastrofi in cui gli elementi sconvolti sembrano annunziare il dissolversi di natura? In queste convulsioni del globo ecco annientarsi tutta la serie dei giudizii da cui si argomentava la sicurezza della vita. Il suolo più non vi regge, i tetti della casa che vi difendevano dalle ingiurie dei tempi minacciano seppellirvi sotto le loro rovine; nessuna potenza può aiutarvi, nessun soccorso esservi utile, siete in preda di un' ira infinita. Questi avvenimenti lasciano tali solchi nelle generazioni, che per anni ed anni dura lo spavento, e quelle menti che hanno veduto così ingannevoli le apparenze di sicurezza a cui erano avvezze, per lungo tempo si trovano affatto sconvolte.

Abbiamo considerato gli affetti cagionati dall' influenza degli esseri esteriori, volgiamo per ultimo uno sguardo a quelli dipendenti dall'uso che fa l'uomo di sua propria potenza.

Lo stesso bisogno di giovarci dell'associazione delle circostanti forze induce quello di imprimere nell'altrui opinione un'idea tale della nostra potenza, che mentre valga a farla desiderare amica, induca pure a rispettarla. In ciò consiste la *stima* e l'*onore*. Quindi se l'uomo oltrepassa la linea del giusto e dell'onesto perde nella stima de' suoi simili a proporzione non solo del danno recato, ma ancora della dimostrata intenzione. Quindi la stima è del pari scemata da tutte quelle azioni con cui l' uomo manca ai doveri verso sè medesimo o degrada la propria

Onore

natura; e cresce il disprezzo, il disamore, l'odio, se gli atti ingiusti si moltiplicano non risarciti, se la forza delle passioni ha totalmente soggiogata la volontà.

Rimorso

L'uomo che per propria colpa cadde da quella dignità morale in cui avrebbe potuto sostenersi colla propria virtù, non può a meno di risentire dentro di sè il proprio decadimento; e perciò il rimorso continuo de' proprii falli, e spesso un'impotenza assoluta di risorgere. Trasportiamoci col pensiero a colui che, varcata la barriera della carità, della giustizia fino all'eccesso orrendo dell'omicidio, si ridusse a dover solo combattere le potenze riunite della società.

Disinganno

Svanisce il sogno ingannevole di una felicità che la passione prometteva alla mente affascinata, e rifulge la verità delle conseguenze inevitabili appena è consumato il delitto, il quale risorge ad ogni istante nel pensiero tremendo, implacabile fantasma. E in questo insistere di quella memoria, fino all' assorbire tutte le facoltà, fino a togliere ai sensi ogni potenza sull'intelletto, ed offuscar la ragione, oh quali terribili inquietudini! Non più un punto di sicurezza nella vita; ma un tremare continuo che ad ogni momento sorga un vendicatore, una voce che cupa minaccia: un paventare che ogni sguardo legga un' infame nota sulla fronte impressa: travolto ed inquieto lo sguardo, incerti e tremanti i passi, convulsivo e trabalzante il palpito del cuore.

Coscienza

Benchè il delitto siasi consumato nelle tenebre del mistero, il reo lo sa, e ciò basta perchè tremi ad ogni momento di tradire il segreto: il reo lo sa, e può ben lusingarsi talvolta d'ingannare altrui con fallaci apparenze; ma quel rimorso che di continuo glielo ricorda, ha tale un carattere nemico che lo avverte dell' esistenza di un essere il di cui sguardo penetra ogni più arcana cosa. Fintanto le forze fisiche hanno vigore ben si può illudere di una sicurezza mendace, e soffocare il rimorso nella dissipazione; ma appena vengano ad affievolirsi per infermità o vecchiezza, l'affascinamento sparisce, e risorge il potere di quell'immagine ferale che assisa al margine dell'aperta tomba « E qui t'aspetto, grida » e porta la disperazione nel più profondo del cuore. Ecco la terribile notte dello Innominato, ecco le visioni d' Aristodemo e di Saulle, i sogni di Macbeth, l'ombra di Nino, le furie d' Oreste.

Non ci dilungheremo di più in tali osservazioni, riputando possa bastare il sin qui detto anche pei casi non contemplati. Negli affetti umani le differenze sono più spesso apparenti che reali; e basta avvezzarsi ad astrarne i punti veramente essenziali, per trovarne facilmente le rassomiglianze. Tale esercizio è da commendarsi siccome atto ad agevolare la tanto necessaria classificazione. Discendiamo ora al particolare delle arti.

CAPITOLO PRIMO

Delle belle arti e particolarmente della musica.

Belle arti sono quelle con cui l' uomo riproduce le apparenze delle cose non meno fisiche che morali. Tali sono la Poesia, la Plastica, la Pittura, la Musica, la Mimica e l'Architettura. Le prime, cioè, la poesia, la plastica, la pittura, e con esse la mimica, diconsi arti rappresentative o imitative; l'ultima, all' opposto, è produttiva di un bello tutto proprio. « La casa è la veste dell' uomo la quale non si adatta sola»mente alle forme dell'individuo, ma sì alle azioni di esso e della fa»miglia ». La bellezza della casa consiste dunque in un visibile equilibrio che ne prometta sicurezza, e nella distribuzione delle parti, onde « quei recinti che fanno, ricoverandoci, l'ufficio di difesa, abbiano al »tempo stesso a lasciarci la più possibile libertà di azione e di respiro ». Al quale scopo dell'architettura si può aggiungere quello di adattare le forme in modo atto a risvegliare nel riguardante idee analoghe allo scopo dell'edifizio, ed a preparare al rispetto dovuto al personaggio che lo abita.

La poesia ha per suo mezzo la parola colla quale suscita nella mente l'immagine delle cose, degli affetti, e de' pensieri... La plastica (pittura, scultura e disegno) riproduce le forme materiali degli oggetti visibili, e col colorito e l'atteggiamento ne fa comprendere le modificazioni che hanno subìto.

La mimica è quasi una plastica vivente che al modo stesso ha la proprietà di imitare i segni, gli atti esteriori, dai quali argomentiamo gli affetti. Tutte queste arti sono copia del vero, anche quando trattasi di soggetti ideali.

Ma la musica è dessa pure, o non è arte d'imitazione? Molti la vogliono tale, altri no; e di questa discrepanza di opinioni è causa il non mostrarsi chiaramente in natura il suo tipo. Infatti la parola emana

dall' uomo con tali impercettibili modificazioni di suono che invano si tenterebbe di porre due voci parlanti all' unisono; e se si esclude quest' unico caso degli accenti con cui la maggior parte degli esseri animati si esprime, la natura ha ben pochi altri suoni da servire di tipo all' arte. Ma dietro la nuda apparenza non accorgiamo noi alcuna cosa, che non parla solamente all'orecchio, ma va direttamente all' immaginazione ed al cuore? Alcuna cosa che ci rallegra o ci rattrista, che s'insinua nei più intimi recessi della vitalità e la commove in mille guise? Non arrestiamoci alle apparenze, squarciamo il velo misterioso che ne nasconde la più intima essenza, penetriamovi, e allora dir potremo se la musica sia arte d'imitazione, ovvero, come l'architettura, produttrice di un bello tutto proprio; e scopriremo tutte le sue proprietà, e le norme più sicure per gli artisti.

I. La prima e più semplice idea che possiamo formarci della musica dietro l'apparenza dei suoni è quella del moto, o si consideri il suono per sè stesso, o se ne intenda la successione. Il moto è dunque un tipo di imitazione per la musica, ed essa riproducendo alcuno dei moti sensibili non solo ve ne susciterà l'idea, ma vi farà talmente esistere in quello, da eccitarvi a riprodurlo voi stesso. A ciò basta un semplice tamburo che percuotasi a colpi misurati, perchè senza accorgervi siate mosso a uniformarvi il passo. Immaginate quanti sono i moti sensibili in natura, e vedrete quanto si estenda questa sfera d'imitazioni. Proseguiamo.

II. All'udire un suono qualunque isolato non concepite soltanto l'idea di quell'unica sensazione: quel suono è un effetto, e perciò il pensiero corre tosto alla forza che lo produsse; forza che attribuirete ad un essere vivente, se non vi è noto altrimenti essere un fischio di vento, un muggire di tuono, la caduta di un grave, o la campana che segna le ore.

E questa vitalità la scorgerete dietro tutte le materiali apparenze dello stromento da cui il suono emana, appunto perchè suono e moto sono segni precipui di vita, e lo stromento non è infatti che una sostituzione alla voce. Una campana suona a stormo; dessa fa le veci delle grida dei miseri bisognevoli di soccorso, che non potrebbero implorarlo dai lontani. E se il suono monotono di quella squilla non imita l' accento della sventura, il rapido ed insistente ripetersi vi dice nulla meno quanto incalzi il pericolo. Così la tromba eccitatrice della pugna è voce della Religione avita, della patria, del sovrano, delle spose, dei figli che chiedono al soldato coraggio, protezione, difesa, sicurezza, sostegno.

III. Egli è perciò che un suono anche isolato è sempre valevole a

destare interesse, attenzione, curiosità. Se poi ad un primo altri ne succedono diversi di tuono, tutti fra loro confronterete tanto in ordine al tempo (che quando è eguale o egualmente divisibile chiamasi *Ritmo*), quanto in ordine alla differenza di grave ed acuto che li distingue: nè vi sfuggirà il carattere debole o forte, soave od aspro che l'accento, e la natura delle voci o stromenti vi imprimono.

Da questo confronto, da questo discorrere di suoni (che quando siano intuonati a intervalli facilmente distinguibili chiamasi *Melodia*), troverete ciò che nell'arte dicesi Tono o Modo; cioè se flebile o gaio, se mesto o festivo è il carattere di quei suoni; e perciò conoscerete se geme o ribocca la forza che li produce, e da qual genere di affetto sia commosso. E in mezzo a tutti troverete un suono, il quale senza essere nè più forte, nè più degli altri accentuato, vi servirà come di appoggio, di centro a cui riferire in particolar modo i confronti, come di riposo del sentimento: un suono infine che sembra più d'ogni altro rappresentare la personalità, e che nell'arte dicesi tonica (2).

Se poi alla successione de' suoni altri se ne accoppieranno contemporaneamente, i quali coi primi si accordino, ne verrà soccorso alla memoria, e ne emergeranno tanto più chiari i caratteri. (*Armonia*).

IV. Ritmo, tono, melodia, carattere delle voci o stromenti, armonia, e accento sono gli elementi di cui si forma la nostra musica, dei quali ci conviene discorrere partitamente per iscoprirne l'intima natura, e l'influenza che possono avere nel musicale linguaggio.

Riguardando le altre arti troveremo, ritrarre esse il loro potere, la loro importanza dall'analogia che esse hanno coi fenomeni della vita. Così deve essere anche della musica, e perciò nelle nostre investigazioni noi dobbiamo mirare principalmente a scoprire quest'analogia, nè meglio il possiamo che col metodo analitico.

Già vedemmo come il ritmo abbia relazione con tutti i moti sensibili; ritorneremo a questo elemento per osservarlo nell'influenza che esercita unito agli altri nel corpo totale. Ora ci conviene parlare da prima del tono o modo.

V. Nella nostra musica si riconoscono due magistrali caratteri essenzialmente distinti, due parole primordiali costituite dai due toni che i moderni Italiani e Francesi dicono maggiore e minore, e i Tedeschi, a modo degli antichi nostri, appellano tuttora *duro* e *molle*.

Questi toni sembrano corrispondere esattamente al significato delle parole *Piacere* e *Dolore*; se non che troviamo non di rado accoppiato il tono minore a parole il cui senso è piacere, e viceversa il maggiore a sentimenti prodotti da dolore, e ciò, non solo senza che il buon senso ne rimanga offeso, ma anzi con tutta verità di espressione. Per la qual

cosa, se non fosse evidente la mestizia dell'uno, e la festività dell'altro tono anche nelle sole scale o nelle sole armonie di tonica, saremmo tentati a credere nessuna analogia trovarsi realmente fra i toni musicali e questi stati dell'animo nostro. Ma quella evidenza di caratteri ci avverte di spingere più addentro le nostre osservazioni.

Se noi riflettiamo alle moltiformi circostanze che ci arrecano piacere o dolore, troveremo esservi talora piaceri così forti, così sensibili che l'umana potenza ne rimane abbattuta; piaceri che inebriano e giungono a togliere i sensi e la vita. Nelle quali situazioni l'espressione naturale è molto simile a quella del dolore, e consiste in gemiti, in esclamazioni, in lagrime. Così per l'opposto non tutti i dolori anche intensi opprimono, molti anzi irritano la potenza vitale talmente, che questa si raddoppia; e fortemente reagisce a respingerli o a sostenerne il peso. Quindi ogni segno esterno fa fede dell' energia o dell' irritazione di quella forza. Se dunque il carattere dei segni esterni, per mezzo dei quali si manifestano gli affetti, è non tanto corrispondente al piacere o dolore risentito, quanto all' energia della potenza morale a sostenerli, dobbiamo credere eziandio che il tono musicale corrisponda del pari a questa energia anzichè al piacere o al dolore. In questa ipotesi l'espressione conveniente ad ogni affetto, in cui la potenza morale è eguale o superiore all' urto ricevuto, debb' essere assolutamente il modo maggiore; mentre ogni volta l'urto sia più forte, l' espressione conveniente sarà il modo minore. Il carattere della voce umana in tali situazioni è analogo, resta ad esaminare in che consista il vero carattere dei toni.

VI. È da notarsi come tutte le voci, ed umane e artificiali, hanno maggior forza negli acuti che nei bassi, stando in un medesimo registro, e perciò una scala di suoni ascendenti ne presenta l' immagine d'un'azione crescente, siccome per l'opposto una scala discendente è immagine di azione decrescente. Da ciò ne viene, dovere la forza progressiva apparire tanto più energica quanto più s' innoltra a passi eguali e slanciati; come la regressiva quanto più lentamente cede il terreno, e meno stanca si dimostra, e non precipita. Tale è appunto il senso della scala ascendente e discendente del tono maggiore comparativamente al tono minore. I suoni che ne costituiscono la differenza di carattere, sono la terza e la sesta, ossia terza retrograda, ed ecco in qual modo.

La terza ascendente è mesta quando dista dalla tonica di un tono e mezzo, gaja quando ne è lontana due toni; all' opposto la terza discendente è gaja nella prima proporzione, mesta nella seconda. La mestizia del tono minore diviene lacerante quando alla sesta minore suc-

cede ascendendo, o precede discendendo la settima maggiore; perchè nel primo caso la settima maggiore è quasi uno sforzo disperato, nel secondo la sesta, o terza retrograda, è uno sfinimento, una caduta.

A convincersi maggiormente, essere la terza l' espressione d'energia quando dista due toni dalla tonica, e viceversa, quando non ascende che di un tono e mezzo, basta riflettere quanto sia faticoso al sentimento lo ascendere senza il sostegno dell'armonia per toni consecutivi oltre la medesima terza.

Chiunque abbia notizia del canto fermo, o del risorgimento della musica dai tempi in cui Gregorio Magno si applicò a riformare il canto ecclesiastico, può ricordare l'invenzione del *Bmolle* all'oggetto di evitare fra la lettera F (*fa*) e la lettera B (*si*) il tritono, come ancora usasi oggidì nelle antifone. Il quale B chiamavasi *duro* quando a confronto del F formava il tritono, per la fatica appunto che costava ad intuonarlo; onde la denominazione dei toni conservata dai tedeschi, di cui già si fece parola. Infatti dopo il tritono, o si prenda per grado, o per salto, è talmente difficile ascendere ancora di un tono intiero, che anche col sostegno dell'armonia se ne risente lo sforzo, richiedendo invece quasi irresistibilmente il riposo sul successivo semitono. Ora, se il ditono non costa egual fatica, il trovare gradito il riposo del successivo semitono dimostra abbastanza, essere necessario un tal qual grado di forza per intuonarlo, e questa medesima forza, ne costituisce il vero carattere.

VII. Queste osservazioni ci fanno conoscere il perchè tanto i Greci antichi, che quanto tutti i popoli, non accoppiarono l'armonia al canto, o non conobbero punto il tono maggiore, o non se ne servirono nella pratica. Non sostenuti, e parimente non costretti dall'accoppiamento de' suoni diversi, e dai contrasti che ne derivano, evitarono gli intervalli del ditono e del tritono, sia partendosi dalla tonica come dalla quarta o quinta; e crearono tutte le loro melodie e canti nazionali su di una scala perfettamente rassomigliante al nostro tono minore. Vario fu il ritmo, varia la modulazione, vario il *diapason*, ma un solo il tono, e sempre minore come possiamo riconoscerlo nei canti nazionali più antichi dei nostri montanari.

Per la qual cosa il tono minore che, partendo dalle teorie fondate sulle parti aliquote del corpo sonoro, e sul fenomeno degli armonici, sembra essere creazione dell'arte, scorgesi chiaramente essere opera della natura riguardando alla facile successione melodica. Nè altrimenti ci apparirà ravvisandolo da un punto più alto, il sentimento.

Da che il progenitore dell'umana specie fu cacciato dall'Eden, l'affanno, il dolore fu il retaggio di lui e dei suoi discendenti. La memoria

di un bene perduto, i continui patimenti cui dovette soggiacere, la natura tutta ribellatasi, dovettero abbattere la sua potenza morale, nè poteva totalmente racconsolarlo il promesso perdono per mezzo della redenzione. Gli affanni, circondando per ogni dove i mortali, dettarono i primi canti con cui l'uomo o implorò grazia da una Divinità che ovunque manifestavasi sdegnata, o pianse un bene perduto. Quei primi canti espressi dall'abbattimento furon norma ai successivi, e dacchè l'Eden fu chiuso, il tono maggiore non più forse risuonò sulla terra, finchè gli angioli non vennero ad annunciarvi il giorno della pace e del perdono.

Stabilita una scala maggiore o minore, mescetene i suoni, modulateli nelle più svariate melodie, e finchè la tonica medesima rimarrà incancellata nella memoria, conserveranno essi lo stesso carattere che hanno nella scala; sarà eguale l'espression delle terze, eguale l'inclinazione della settima e della seconda al riposo sull'ottava, eguale la sospensione o mezzo riposo della quarta e della quinta.

E siccome i gradi di ogni scala sono sette e non più, (numero e divisione fissati non da alcun uomo o popolo, ma dall'assoluta necessità del facile confronto) se ne toccherete i suoni intermedii, o appariranno un'alterazione dei suoni primitivi acquistando un carattere analogo a quello delle terze, secondo saranno eccedenti o diminuiti; o urteranno talmente colla tonica ricordata da mutarla intieramente; divenendo allora suoni positivi o naturali del nuovo tono. Che se cancellando l'idea di tonica preesistente non ne venisse sostituita all'istante una nuova, il discorso dei suoni avrebbe perduto il punto di confronto; e la melodia, non emergendo più distinti i caratteri, diverrebbe nulla meglio di un importuno frastuono.

Conviene però confessare che l'intendere perfettamente il giusto e vero carattere dei suoni, ove la modulazione esca dai limiti delle più semplici melodie, riesce difficile anche ai dotati di squisito sentire, se non soccorra l'armonia al giuoco della memoria. Avvegnachè i suoni ricordati sono facili a cancellarsi se vengano urtati da una sensazione alquanto discordante.

VIII. Ma quest'armonia non ha ella altro ufficio, non arreca alla musica altro vantaggio che questo di rendere più evidenti i caratteri dei suoni melodici? Rousseau non gliene concede altri sul riflesso che la modulazione armonica si aggira principalmente sulle cadenze, il di cui numero è assai circoscritto, e la vorrebbe perciò sbandita come inutile all'espressione.

Quando però l'armonia non avesse in sè altra forza che la suaccennata contribuirebbe sempre a rendere più estesa la facoltà rappresen-

tativa della melodia fondata sui due elementi tono e ritmo. Ma se poniamo mente ai diversi accordi di cui è ricca, ed al carattere particolare che li distingue, saremo persuasi essere in essi una fonte di espressione, di colorito musicale tutto proprio, che nessun altro elemento possiede.

Se ciò non fosse, a qual fine tanti accordi qualificati in teoria come dissonanti ed aspri (e il sono infatti percossi isolatamente) e che pure si riconoscono di tanto effetto? Forse il bisogno di scuotere il senso colla varietà, e con forti impressioni sarebbe motivo bastevole a giustificarne l'uso? Non sappiamo crederlo.

IX. Il principale e più evidente carattere della dissonanza si è l'urto di due potenze opposte d'indole dal quale emerge più determinata l'inclinazione ad un punto in cui vengono a collidersi; punto che si prevede sempre con chiarezza quando siasi ben intesa la natura dell'urto, e che spiega la modificazione ricevuta nel conflitto dalle due potenze. E questa inclinazione non è soltanto dipendente dall'accoppiamento de' suoni a quei dati intervalli chiamati dissonanti, ma ancora dal confronto dei medesimi colla tonica ricordata, e dai suoni concomitanti; per la qual cosa gli intervalli che isolati sono omologhi, non lo sono menomamente nella modulazione quando è già stabilita un'idea di tonica.

Il vero carattere della dissonanza non in altro consiste al postutto che nella tendenza a muoversi prodotta dall'urto, come quello della consonanza è il sentimento del riposo: e così la maggior asprezza delle prime non nasce veramente dal rapporto matematico, ma dalla difficoltà di intenderne l'inclinazione. Ondè poi la preparazione facilitandone l'intelligenza serve a scemare l'urto che ne riceviamo.

X. Conviene intendere molto largamente la spiegazione che i teorici danno della qualità consonante o dissonante degli intervalli per mezzo del rapporto matematico, e persuadersi che il giudizio ne è affatto metafisico; altrimenti non potremmo concepire come fosse praticabile un sistema temperato, che altera notabilmente tutti i rapporti, non lasciando nella sua vera proporzione che l'ottava. Se la qualità consonante dipendesse o fosse limitata a certi dati rapporti, ne verrebbe per conseguenza che un sistema di temperamento equabile non avrebbe più consonanze, e l'inequabile non ne avrebbe che in certi toni. Nè vale l'opporre che noi non siamo per avventura dotati di senso così superdelicato da risentirsi di tali minime alterazioni; ne è prova contraria il disgusto recato da qualunque più lieve stonazione anche nella melodia isolata. La pretesa varietà dei temperamenti, che dicesi dover trovarsi necessariamente in una medesima orchestra per la diversa na-

tura degli stromenti, non è prova sufficiente a dimostrare la poca squisitezza dell' organo uditorio. L'esperienza dimostra che quelle orchestre soltanto si uniscono in perfetto accordo, le quali si formano di professori avvezzi ad un medesimo temperamento, nè mai rinvenirsi in quelle formate di soggetti raccolti da varie parti, sebbene abilissimi, perchè avvezzi a temperamento diverso, non sì tosto possono convenire in un solo.

Lo ripetiamo: il giudizio dell'armonia de' suoni è affatto metafisico, come lo è quello dell' armonia dei colori nella pittura; e siccome questi appariscono belli in proporzione della maggior evidenza con cui ci rappresentano gli oggetti, così le dissonanze riescono di buon effetto a proporzione che rendono più chiaro ed espressivo il linguaggio de' suoni.

XI. L'armonia non solo rischiara e fa più salienti i caratteri, che i suoni melodici acquistano dal confronto colla tonica; ma li modifica, li varia come modifica i toni stessi. Un suono medesimo infatti non acquista egli tanti caratteri quanti sono gli accordi da cui può essere accompagnato? La varietà degli accordi di dominante e di sottodominante, e l'accordarsi la sottodominante del tono minore col tono maggiore può servirci a fare di questo un tono misto, il quale può convenire a tutte quelle espressioni di affetti dolorosi in cui la potenza morale pena a sostenersi. Ma più d' ogni altra cosa l' inclinazione che quasi tutti gli accordi spiegano, e la chiarezza colla quale ci fanno presentire o un accordo di tonica, o un nuovo accordo dissonante, o il tono maggiore, o il minore; e gli inganni che ammettono formano dell' armonia un linguaggio veramente espressivo che vi rappresenta un corso di vicende, di timori, di speranze, di sorprese, di consolazioni, di urti; il quadro insomma dell' umana vita. E fra tante armonie irrequiete un solo punto di riposo, una tendenza continua a quello, una necessità assoluta di averlo presente alla memoria, talchè ove venga a smarrirsi subentra immediatamente la confusione, la bruttezza, un disgusto reale insoffribile; e finalmente le dissonanze aggiunte dallo scorrere della melodia, le quali passano sempre inavvertite quando il carattere ne sia intelligibile, provano essere il rapporto una circostanza meramente casuale, e che perciò il senso essendone estetico è indubitato essere estetiche le proprietà dell'armonia.

Ma confrontiamo tra loro questi elementi onde il vero ufficio di ciascuno si dimostri più chiaramente.

XII. Il tono, dicemmo, è la rappresentazione dello stato della potenza morale, ma il tono si manifesta nei due elementi melodia ed armonia. La melodia è l' accento della voce di chi esala i proprii sentimenti, è

una sostituzione alle inflessioni di quella voce nella più semplice declamazione; e se si vuole, alla parola medesima. Onde a significare che un qualche esecutore suona con espressione, lo stesso volgo usa dire ch'ei fa parlare il proprio istromento. Infatti chi è che all' udire una melodia da un istrumento qualunque non ricorra col pensiero ad un essere vivente che esprime in tal modo i proprii affetti, e non se lo figuri di forme analoghe al carattere di quella voce?

Fa stupore che uomini educati al bello delle arti abbiano confuso il canto della donnicciuola che sta cullando il bimbo per addormentarlo, e dell'artiero che fa più lieve il diuturno faticare, col canto drammatico, trovando assurdo che vi si muoia *cantando,* cioè esprimendo con un linguaggio proprio gli ultimi accenti, mentre poi non si trova assurdo che questi accenti siano in versi. Conviene avere sentito la Lalande, la Pasta, la Malibran, la Morandi, e Lablache, e Tamburini, e Donzelli, e Rubini, e Tacchinardi, e Filippo Galli nell'*Agnese*, nella *Gazza Ladra*, nell' *Otello*, nella *Giulietta e Romeo*, nel *Pirata*, nella *Straniera,* nella *Norma,* per convincersi della verità che può assumere il canto drammatico, e come sparisca persino l'idea d'artifizio quando l'arte ha raggiuuto quel sommo grado di sentimento.

XIII. Provatevi però ad isolare quelle qualunque siano melodie più espressive, togliendo l'accompagnamento, e presentatele così nude a chi non le abbia da prima intese, e vedrete quanto l'effetto ne rimanga scemato, sia perchè il carattere dei suoni non può essere sufficientemente determinato, sia perchè manca un elemento dotato di una rappresentazione, di una missione tutta propria, di una speciale prerogativa di farne conoscere le commozioni più intime. Elemento il quale dando, diremmo quasi, voce sensibile ad ogni fibra vitale, ad ogni sensazione od oscillazione cagionata dalle potenze esteriori o dalle passioni, ne disvela chiaramente lo stato dell'essere reale o ideale rappresentato dalla melodia.

La parola, sebbene concorra alla dichiarazione del senso melodico individuando ciò che i suoni presentano sotto forme solamente generiche, non potrebbe supplire all' armonia; perchè ogni volta siasi innalzata la declamazione al punto di divenir canto, tutti gli elementi dell'arte è d'uopo concorrano a rendere completa l'espressione dell'arte medesima. Così, quantunque i contorni di una figura bastino a farvela intendere, pure desiderate vederne il colorito, le ombre, gli atteggiamenti, gli oggetti su cui porta l'azione o di cui riceve l'impressione per intenderne lo scopo, la vita. Fin qui però l'armonia non è considerata nella modulazione da tono a tono, la quale sarebbe quasi nulla senza di questo elemento, e il di cui significato vuolsi ben intendere.

Il tono è la maniera di essere dell'Ente ideale annunciato dai suoni: il cambio di tono è dunque una modificazione di esistenza, la quale prende un carattere d'aumento o diminuzione di vitalità o di forza morale secondo la natura degli intervalli cromatici con cui s'effettua il passaggio, e secondo il grado di relazione che lega il nuovo col tono lasciato; e queste modificazioni ora tenui, vale a dire secondo la maggiore o minore sorpresa cagionata dalla transizione, ora forti, ora presentite, ora improvvise, si comunicano all'ascoltante, e gli fanno prendere tanta parte alle vicende di quell'Ente, perciò appunto che lo dipingono della nostra medesima natura e come noi accessibile ai dolori ed ai piaceri della vita.

Non occorre qui sceverare tutti quei passaggi di tono che senza l'armonia non sarebbero possibili, nè tampoco determinarne il senso. Il sentimento ne giudica, e li classifica meglio di qualunque ragionamento quando la riflessione ha scoperta l'analogia che hanno colla vita (3).

Il ritmo a cui Rousseau, e come narra un articolo del Teatro universale, lo stesso Rossini ascrivono tutta la facoltà espressiva della musica, si giova dell'armonia mentre le porge nuova forza. Infatti, toglietе l'armonia, converrà ridurre il canto al ritmo della canzone popolare; mentre per l'opposto il ritmo svariato nelle melodie secondarie lascia più libertà alla melodia principale di seguire l'impulso del sentimento; ed intanto quella riunione di ritmi dichiara sempre maggiormente il senso musicale e rende l'espressione più estesa, più analoga, più evidente.

XIV. Rivendicata all'armonia la facoltà di concorrere all'espression musicale, non sarà inutile indicare il motivo che ha fatto attribuire al ritmo tutta la potenza rappresentativa dell'arte dai sommi testè citati. Se mal non ci apponiamo, furono dessi indotti in quella opinione dalla potenza che ha quest'elemento di ravvivare e rallegrare il tono minore, e render cupo e serio il tono maggiore. E conviene confessare essere questo un forte argomento; ma a ben riflettervi verremo a sciogliere ogni dubbio e sceverare il vero dalle apparenze.

Uno dei segni da cui argomentiamo gli affetti interni di una persona è certamente il modo con cui si move, talmente che la filosofia, osservando la relazione delle mosse collo stato morale, giunse a cogliere tanti fatti da formare una norma per giudicare dalle medesime persino del carattere delle persone. Genere di segni e di giudizii connaturali, e se non così profondamente, pure conosciuti da qualsiasi uomo volgare. Egli è pertanto chiaro, che, quando il muoversi sia talmente pronunciato da servire, a così esprimerci, di parola assoluta,

assorbirà qualunque altro men forte segno. Il correre è indizio di fretta, come la danza lo è di gioja, e l'andar lento soffermandosi di tanto in tanto dimostra o infermità o l'animo assorto in pensieri. Così dal portamento argomentiamo della dignità, dell'alterezza, della bontà, della leggerezza, dell'importanza delle persone. Così le varie età, siccome dotate di forza fisica diversa, e in diverso modo impressionate dagli oggetti esterni e dalle eventualità, hanno movimenti di carattere analogo. La fanciullezza salta e corre, la gioventù ha passi celeri e franchi, la virilità procede gravemente, la vecchiezza a passo lento e incerto. E se dagli esterni passeremo a riflettere agli interni movimenti, li troveremo variare a seconda dei diversi affetti che proviamo.

Dalle quali osservazioni possiamo conchiudere che la mestizia del tono minore debb'essere affatto collisa da tutti quei ritmi che ricopiano i moti delle più allegre danze: così come la vivezza del tono maggiore debbe acquistare alcun che di grave e di solenne con un ritmo pesante e lento. Ciò premesso facciamoci ad osservare negli spartiti meglio elaborati quei pezzi appunto in cui sembravi contraddizione fra il tono e l'affetto, epperciò la verità dell'espressione venir tutta dal ritmo. Vedremo la modulazione correggere ben tosto il tono e porlo d'accordo col sentimento: vedremo i punti più salienti essere trattati nel tono analogo, e la contraddizione non essere che un'apparenza, la quale rende più sensibile l'accordo e la verità di quei punti. Nè può essere altrimenti, poichè un ritmo concitato congiunto a toni costantemente minori e modulati con armonie tristi, produce l'espressione di un'ansia affannosa persino nella sestupla, che è il più danzante di tutti i movimenti.

Il ritmo spiegando un succedersi di accenti per lo più uniformi serve a rappresentare la determinazione di un corso qualunque di azione o di affetti, in opposizione al recitativo che è l'immagine dell'azione indeterminata. E siccome nello avvicendarsi delle impressioni e delle idee cresce o diminuisce o si muta l'affetto, così si altera il ritmo, più rapidi o più lenti ne divengono i movimenti.

XV. Il ritmo è marcato: 1.) dai tempi forti o deboli che rispondono alle sillabe accentuate e senza accento, lunghe o brevi. 2.°) Dalle cadenze sospese o finite che siano, le quali nel giusto fraseggiare si succedono per lo più a intervalli eguali. 3.°) Dal movimento delle parti sì principale che d'accompagnamento, e specialmente del basso. 4.°) E finalmente dall'articolazione dei suoni, ossia dal legato e staccato con cui anche il movimento eguale e piano può produrre l'effetto delle sincopi e dei contrattempi.

Sviluppiamo alquanto queste riflessioni.

È noto che i tempi musicali si riducono in ultima analisi al binario (o quadernario) in cui il tempo forte è alternato con un tempo debole; ed al ternario in cui ad un tempo accentuato succedono sempre due tempi senz' accento, e che poi ogni tempo, frazione di battuta, è pure divisibile in elementi pari o dispari.

Questa divisione non è indifferente all'espression musicale. Infatti, l' alternarsi con perfetta eguaglianza dei tempi forti coi deboli, indica forza, insistenza e quasi irrevocabilità o si riferisca al soggetto, od alla potenza che lo impressiona. Così nella romanza dell'*Otello* il tempo pari degli accompagnamenti fa fede della profonda mestizia che irrevocabilmente domina l' infelice Desdemona. Così le melodie con cui si regola il passo dei soldati e si eccitano al valore, all' ardore marziale sono piuttosto in ritmo pari che dispari presso tutte le nazioni.

Il tempo dispari per l'opposto ne porge l' idea di un passo incerto o mal fermo quando è lento, scherzevole ed anche agitato quando è celere. E perciò la terzina nell'adagio suona un tal quale turbamento, mentre nell'allegro diviene danzante; e se alcun poco si accelera e si combina con modulazioni cromatiche, prende il carattere del tumulto, dell'accorrere frettoloso. Qualunque sia l'andamento del ritmo basta siasi una volta determinato perchè si provi un vero urto ogni volta venga a scomporsi quell'ordine. Quindi nasce l'agitazione dei contrattempi, e l'ansia affannosa, il singhiozzo delle sincopi, le quali (non essendo in ultima analisi che un disordine dell'accento oratorio col grammaticale) ogni volta che la modulazione non si raggiri su accordi molto cromatici, e la melodia sia vivace, possono significare il commoversi di una viva gioja, come si scorge nella musica di ballo di Strauss e Lanner, e nelle polacche.

XVI. La convenienza del ritmo coi movimenti adattati all'affetto è pur quella che deve guidare l' artista compositore nella scelta dei canti e della mossa degli accompagnamenti, e fargli preferire ora il canto spianato, ora le melodie fiorite, ora movimenti d'orchestra quieti, ora tumultuosi, ora frementi, ora suoni prolungati, ora battuti seccamente.

Un canto semplice, spianato, e sobriamente mosso, conviene sempre agli affetti dolci, soavi e profondamente sentiti. Un canto abbondevole di note non può convenire che agli affetti irrumpenti, quali sono il ribollire d'ira subitanea, e la vivissima gioja. A questa però si conviene in particolar modo la leggerezza dei trilli e dei gruppetti; a quella i passi di forza. A questa accompagnamenti leggiermente scherzevoli e modulazioni diatoniche; a quella accompagnamenti agitati e modulazioni cromatiche.

Un attento esame esteso a quanti sono i moti che internamente o

esternamente accompagnano gli affetti guiderà l'artista nella scelta del ritmo tanto della melodia principale quanto delle secondarie; ma conviene persuadersi, non essere riposta in questo solo elemento tutta la potenza rappresentativa della musica. Poichè se, a giudicare dell'affetto dai segni esterni, non al solo muovere della persona, ma a quante sono le alterazioni che ne derivano allo sguardo, ai lineamenti, al tuono della voce, al colore stesso del volto ci rivolgiamo, uopo è si unisca all' espression del ritmo quella pure del tono e dell' armonia, affinchè in una sensazione si comprendano tutti quei segni che l' arte può produrre.

Così praticò lo stesso Rossini, il quale nell' introduzione del *Mosè,* a cagion d'esempio, per esprimere l' abbattimento della Corte di Faraone, non solo assegnò alle voci ed agli stromenti a fiato un ritmo di lente sincopi, immagini dello stento d' azione e di respiro; non solo dispose nei violini un giro di note eguali che sempre ravvolgesi sulle medesime forme, a figurare i vortici del caliginoso vapore che quasi palpabile l'aere ingombrava, e la luce toglieva; ma aggiunse l' espressione del tono minore e di analoghe modulazioni. E per l'opposto nella brillante sortita di Figaro voi scorgerete che il ritmo danzante dell'allegrissima sestupla è accoppiata colla vivacità del tono maggiore che non vien punto turbata dalle modulazioni.

XVII. Oltre al tono, alla melodia, all'armonia ed al ritmo conviene tener conto del carattere speciale degli stromenti e voci; poichè uno stesso canto, un' armonia stessa, un suono cambiano bene spesso significazione secondo son resi da un istromento debole o forte, dolce od aspro, da una voce soave od imponente, d' uomo o di donna; e per qualunque studio facciasi dall'esecutore per domare il proprio istromento o la voce, non potrà però mai cambiarne la natura.

Che cosa è un'orchestra pel compositore? È una tavolozza che gli fornisce tutti i colori, tutte le tinte di cui può abbisognare pel suo quadro; o, per dir meglio, è un mezzo posto in sua mano di far parlare ogni fibra commossa dall'affetto che lo agita. Per ben servirsene conviene sapere quale stromento sia atto a rendere quel suono che dovrebbe dare la fibra, se questa potesse divenirne capace, cioè a quale istromento vorrebbe, quando fosse in lui, assomigliare la propria voce ond' esprimere al vivo una data commozione. Conviene afferrare in mezzo allo scorrere fuggevole dei suoni le note sparse qua e là che più toccano, determinarne il senso per quanto è possibile, sceverare l' effetto dei diversi elementi, e registrarlo nella memoria. Lavoro difficile e lungo, ad agevolare il quale soccorreranno i seguenti cenni.

CAPITOLO II

Seguito dell' analisi.

Carattere degli stromenti.

XVIII. Il corpo principale dell' orchestra è formato dagli stromenti da arco, non solamente perchè non istancano i petti a suscitarne il suono, ma per la loro pieghevole natura (specialmente il violino) che alla maggior parte degli affetti si adatta, e pel genere di suono che mirabilmente si associa ad ogni voce, e per la ricchezza di mezzi superiore ad ogni altro, e finalmente per la varietà d' articolazione dell'arco, e pei suoni a pizzico cui nessun altro istromento può rendere con pari effetto.

Violino

Nessuno dei nostri istromenti è atto come questo a ricevere l' impressione del sentimento di chi lo suona. La varia pressione dell'arco, l'articolazione, lo strisciato, il tremolo, l'agilità di cui è capace, e finalmente il diverso carattere delle sue corde sono i pregi che lo rendono superiore a tutti. « Nobile e grandioso sotto le dita di Pugnani; »amabile e soavissimo sotto quelle di Rolla, patetico e ardito fra le »mani di Viotti, pieno di fuoco e d'audacia sotto l'arco di Paganini », e possiamo aggiungere, universale e purissimo sotto quello di Grassi, sublime e filosofico maneggiato da Sivori, il violino vi esprime egualmente la più brillante gioia e la più soave mestizia, il fremere dello sdegno, il pianto della desolazione, la calma e la tempesta.

Pieno di vigore sul cantino, più soave nelle corde mezzane, diviene cupo e persino minaccioso sulla quarta corda. Conviene però osservare che raddoppiato, come usasi nelle orchestre, quanto acquista di energia, tanto perde nella finezza e nella grazia per la somma difficoltà di convenire molti individui nelle medesime graduazioni di tinte e d'accenti. Ma chi può ridire l'effetto magico di un corpo imponente di violini sia nei colpi d'orchestra più vibrati, sia nelle larghe e grandiose melodie non frastagliate da inutili ornamenti, sia nel susurrare som-

messi accompagnamenti o melodie secondarie al canto? Tali effetti, che non si possono immaginare senza averli sentiti, lasciano di sè memoria incancellabile. Non avendo mai inteso l' effetto dei suoni armonici assegnati alle masse, di cui parla il valentissimo ed immaginoso Berlioz, non sapremmo dirne il vero carattere: sembra però debbano riuscire soavi e sommamente delicati, e potersene ottenere un eco assai vero.

Viola

Più vicina alla voce umana, meno atta del violino a quelle espressioni che richiedono brio e bravura, ma dotata di suoni pieni, ne pare che la viola potrebbe venir posta a miglior partito, di quello facciasi rilegandola a parte secondaria come legame dell' armonia. Dall' effetto che produce da sola ben si può immaginare quanto potrebbe esprimere adoperata a masse con melodie semplici e toccanti.

Violoncello

Questo grandioso istromento partecipa del carattere della viola, ma in un grado più pronunciato, mentre serve in certo modo ad umanizzare i suoni profondi del contrabasso quando ne raddoppia la parte. Il maggior numero dei concertisti lo snatura per far pompa di agilità, ma non è questa l'indole sua. Il violoncello ha la voce del sentimento più puro, della più soave e celeste affezione, e perciò anche nell'allegrezza di tono e di ritmo serba sempre un non so che di tenero e di mesto; e quando spiega nei suoni centrali una melodia piana nel tono minore sembra piangere un oggetto di cara affezione, ed adorarlo in cielo. Fate che in un' armonia cromatica e legata egli sostenga i suoni del suo magico cantino, e sentirete come vi passeranno al cuore quei teneri lamenti. Il violoncello gareggia coll'arpa e vi supplisce in certo qual modo cogli arpeggi pizzicati associandosi volontieri a chi prega, o lontano dall'amor suo ripete la tenera romanza eccitatrice delle più care memorie. Ma nulla di più religioso, nulla che più spiri raccoglimento e divozione che una melodia semplice di più violoncelli unisoni, o un armonioso adagio di soli violoncelli isolati.

Contrabasso

Sostegno dell'edifizio armonico, grave come l' austerità degli antichi cenobiti, il contrabasso è quasi la voce della sapienza allorchè fa udire a lenti e regolari intervalli i suoi profondi suoni; ma se si agita, rassomiglia la voce di un triste presentimento, o di un demone che ti persegue. Pizzicato con moto alquanto frequente rappresenta quel più sentito palpitare del cuore che si desta in alcune forti commozioni. In ogni modo ei forma sempre il contrapposto del canto di cui determina il carattere ed il ritmo.

Flauto

Innocente, semplice come la vergine delle campagne è il flauto. Che se talora imita l' acuto sibilo dei venti, è però sempre più atto all'espressione di affetti miti. La sua gioja, simile a quella dell' infanzia, è

vivace, scherzevole, e piena di grazia, se mesto e addolorato egli è come quegli enti che consci della propria debolezza, hanno riposta tutta la loro fiducia nel cielo. Il flauto si associa assai bene all'oboe.

Oboe Campestre ei pure, siccome figlio della cornamusa pastoreccia; ei pure gajo d'innocente allegrezza, ei pure affettuoso, toccante nella preghiera, suscettivo più del flauto di profondo dolore, ma non atto per sè solo a forti espressioni. L'oboe si confonde facilmente col violino, e talora si accoppia al clarinetto quasi affine di temperare il troppo nasale suo timbro.

Clarinetto Questo istromento può dirsi il violino delle musiche militari, essendo quello che meglio vi può supplire, sia per l'agilità di cui è suscettibile, sia per l'estensione e per la bella pienezza del suono atto a farsi udire all'aperto. Il suono del clarinetto (quando sia suscitato da esperte labbra) gareggia colla voce della bellezza, pieno di grazia e di armonia, si associa con tutti gli altri stromenti a fiato, e tutti li abbellisce. Il clarinetto è di varie misure dal clarone o corno bassetto in tono di *fa* che è il più basso, e (non sapremmo il perchè) ormai fuor d'uso, al piccolo clarino pure in *fa* e in *sol* che è il più acuto. Nelle moderne orchestre i buoni professori omai non adoprano che quello in *Bfa* o *si bemolle* colle modificazioni introdottevi dal celebre Muller, e questo si riconosce per lo più preferibile a motivo dei suoni dolci e robusti ad un tempo. Il clarino in *la* è più cupo, e quello in *do* è nei tuoni più acuti alquanto aspro e stridulo, sebbene più brillante. Troviamo adoperato da Mozart nella sua gran Messa da Requiem il corno bassetto o clarone in *fa*, invece del solito clarinetto, il che dà un effetto magico e sommamente consono alla funerea pompa.

Corno da caccia Pieno, energico, maestoso e dolce ad un tempo, il corno da caccia è uno degli stromenti utilissimi delle nostre orchestre. Fate che sotto un leggiero mormorio di violini, o sotto un canto, egli sostenga le armoniose sue terze, quinte, o seste, od un sommesso pedale, e vi sembrerà udire lo spiro di un'aura amica, e siccome può rinforzare e diminuire mirabilmente il suono, aggiunge ai forti e fortissimi una pienezza ed un nervo che nessun altro istromento può produrre con pari bellezza. Se poi canta egli stesso vi darà l'idea di un sentimento radicato nel più profondo del cuore, di un affetto la di cui impressione è incancellabile. Uditelo nel bellissimo finale di *Giulietta e Romeo* di Vaccaj; egli vi annunzia quale inconsolabile dolore sta per essere rappresentato sulla scena di quei ferali sepolcri.

Nel medesimo senso lo trovate usato nella *Sonnambula* all'introduzione dell'aria, *Tutto è sciolto*. E per tale sua proprietà si scorge poi come più ancora del violoncello rifugga dalla molta agilità, e si trovi

per sè stesso mal atto ad esprimere la vivacità, il brio della gioja, ed ami meglio i canti semplici, spianati ed affettuosi.

Guerriera, terribile, sempre atta a scuotere potentemente, la tromba eccita all'attività, alla forza. Solenne quando non indica il ritmo marziale, disperde ogni illusione se non è quella del soldato che affronta i pericoli e la morte sognando gloria e trionfi; la sua voce è quella di una irresistibile verità che si manifesta e soggioga.

Tromba

Questo istromento partecipa del carattere del violoncello, ma più cupo e men delicato. Campestre al pari dell' oboe, esteso e di bella voce sì nei bassi che negli acuti, fa talora l' effetto dei corni da caccia nelle armonie dolci e prolungate, talora aggiunge peso e verità alle melodie di istromenti soprani, raddoppiandone la parte colla sua voce virile. Il vero carattere del fagotto è quello della pacatezza, e perciò in qualunque affetto lo si voglia adoperare, non ha che un grado moderato di espressione.

Fagotto

Della medesima famiglia e posto tra l'oboe ed il fagotto, come la viola fra il violino e il violoncello, il corno inglese tutto passione, toccante, soave e supplichevole, sembra la voce del dolore, della rassegnazione. Puro ed umile non ha forza che per pregare, rifuggendo dalle espressioni di gioja e dallo scherzo che non sono punto del suo carattere.

Corno inglese

La *Tuba ductilis* degli antichi, stata per gran tempo inoperosa, fu richiamata a novella vita nel nostro secolo, e in poco tempo ridotta a tutta la perfezione di cui è capace, e collo studio non poco umanizzata. Ciò non di manco la sua voce robustissima ha sempre dell'aspro e del terribile, massimamente nelle armonie cromatiche di più tromboni uniti; e può rassomigliarsi al ruggito del leone, allo spalancarsi di una voragine, alla voce di un odio implacabile che non respira che vendetta. Una melodia che realizzata da un violoncello o da un fagotto riesca tenera e supplichevole, eseguita dal trombone diviene il lamento di un essere orgoglioso che freme oppresso, ma non domo da forza superiore. L'ultimo sospiro d'Argante vinto da Tancredi avrebbe la sua nota corrispondente in un gemito di questo istromento. Diviso (come usasi talora) in contralto, tenore e basso, il primo tiene molto al carattere della tromba, l'ultimo è il più fiero.

Trombone

Perfezionamento recente del serpentone o corno basso (Ophikleid) è dotato di una voce piena e quasi tonante, imprime al fondo armonico un non so chè di grave, maestoso ed energico; mal atto però al canto, quanto un pingue sessagenario alla danza.

Bombardone

Questi stromenti che a primo scorgere sembrano sì poco musicali, sono attissimi ad alcune espressioni, ed in certi casi l'unico mezzo a

Timpani

produrle. Nel ritmo gajo e brioso aggiungono forza e vita, nel guerriero si uniscono alle trombe per eccitare il soldato all' ardire; ma se basso rumoreggiano in mezzo a sommesso mormorio d'orchestra divengono la voce di un funesto presentimento, l'annunzio di imminente sciagura che vi turba e v' agghiaccia. Uditeli fremere a contrattempo nel finale di *Norma*. Sì la melodia che l'accompagnamento delle parole « *Qual cor tradisti* » sembrano affatto in calma, ma quei timpani vi avvertono non essere questa che un'apparenza, un sostar degli affetti per irrompere poi più violenti, che lo stupore quasi di una natura oppressa all'approssimarsi di una crisi tremenda. Sublime è il concetto di questo finale, ed a quelle due battute di accompagnamento isolato sembra arrestarsi il corso del sangue, mancare il respiro.

Arpa. Soave, celestiale, piena d'armonia l'arpa trasporta l'immaginazione a remoti tempi, prepara e dispone l' animo alla contemplazione, ad una dolce malinconia, alla pietà, all'amore. Quale incanto mai in quelle corde scosse mollemente da delicata mano! Sembra esservi nel cuore qualche fibra che la sola arpa o un buon pianoforte valgano a scuotere, muta ad ogni altra impressione: tanta è la dolcezza e soavità dei loro suoni. Oh! perchè sì di rado s'odono sotto le vôlte del tempio i teneri accenti di questo stromento? I salmi son pur nati al suono dell' arpa! È con quei suoni che i vati invocavano le muse, e lo stesso spiro profetico si piacque manifestare le sue rivelazioni, quasi sceglierdoli a preparare la fralezza umana a riceverne i dettati. E perchè la bellezza sì poco coltiva un istromento che tanto aggiunge alla grazia delle forme e alla delicatezza della voce, e tanto consola nella solitudine?

Ottavino e Catuba. L' ottavino di flauto dotato di suoni pieni di brio che s' odono a grande distanza è assai proprio nelle bande militari a far sentire al soldato il ritmo delle marcie e a distrarlo, rallegrandolo, dal pensiero dei pericoli e della fatica.

Questo è pure il motivo che vi introdusse la catuba o tamburone col sistro e le piatte, suoi indivisibili compagni. Anche nell'orchestra il flautino riesce di buon effetto se occorrano espressioni di festevole gioja. Fuvvi pure introdotto il tamburone di cui se non si può negare che un qualche raro colpo riesca di buon effetto, non sapremmo mai lodarne l'abuso in oggi sì comune. Questo istromento non avendo vero suono musicale produce nei luoghi chiusi un frastuono insopportabile. Ma dove è più sconcio egli è nel tempio, e fa stupore il vederlo adoperato non da soli organisti, ma da maestri di merito non comune.

Organo. Maestoso e grave è il carattere dell'organo, ed appropriato quanto mai dir si possa al luogo sacro. Arricchito com'è di presente con molti

e svariati registri, se avesse la facoltà di accrescere e diminuire gradatamente i suoni non avrebbe ad invidiare le più complete orchestre, e sarebbe anzi ad esse per più motivi preferibile. Tal quale lo abbiamo però, è capace di grandiosi effetti se ben se ne studia la natura e lo scopo. Quest'ultimo è per l'ordinario il più trascurato anche da organisti abilissimi per la mania di eseguirvi la musica teatrale, qualunque ella siasi, senza molto impacciarsi di scegliere.

Nè pretendiamo noi già di escludere affatto dal tempio questo genere di musica, nel quale alcuni pezzi qua e colà si trovano il di cui senso e carattere molto bene vi si addice; sebbene molto meglio sarebbe lo attenersi a musica appositamente scritta da abilissimi maestri. Volendo ammetterla ragion vuole vi si usino due indispensabili riguardi, cioè 1.° Che sia di carattere analogo al mistero dalla cerimonia religiosa rappresentato. 2.° Che sia affatto sconosciuta all'uditorio, acciò non serva di distrazione e di scandalo, invece di eccitare la divozione.

La musica d'organo come tutta la musica di Chiesa vuol essere semplice nella melodia, larga nella modulazione, armonizzante col senso della liturgia, di quando in quando arricchita d'imitazioni, e ben appropriata all'istromento rappresentato dal registro. Lo stile moderno anzi che no, ma non mai triviale e basso. Uno stile troppo antiquato è un'affettazione stucchevole che fa poco gradito il soggiorno nella Casa del Nume. Per questo motivo vorremmo anzi che tutta la musica di Chiesa (osservate le debite convenienze) fosse sempre così dilettevole da rassomigliarsi in qualche modo ad una musica di Paradiso (4).

Pianoforte

Resta per ultimo a far parola del pianoforte, supplemento dell'orchestra e trattenimento soavissimo del privato, eccitatore della fantasia e sussidio nello studio più profondo dell'arte. Questo istromento, perfezionato come è di presente, è veramente grandioso e meritevole di essere studiato con assiduità e perseveranza. Estesissimo e suscettivo della massima agilità, riceve e rende l'impressione del più dilicato sentimento, ed è il più atto all'educazione del gusto musicale. Certamente quel pubblico debb'essere intelligente di quest'arte, presso cui questo istromento sia coltivato con amore e assiduo studio da molti (5).

CAPITOLO III

Carattere delle voci, e dei due generi di canto Declamato e Ideale.

XIX. Dal carattere degli stromenti passando a quello delle voci noi entriamo in un argomento di cui nulla si può dire di assai preciso e particolarizzato. La voce umana oltre al carattere individuale è destinata a servire all'espressione di ogni affetto, perlocchè ogni voce oltre all'essere varia, come varii sono i volti, debbe pur anche essere suscettibile di infinite modificazioni.

Egli è fuor di dubbio pertanto che la cognizione delle voci di cui deve servirsi lo scrittore musicale conviene acquistarla studiandola negli individui per cui scrive. Nè i soli maestri dovrebbono avervi riguardo, ma i drammatici scrittori, e gli appaltatori, i quali non alla sola voce, ma a tutta la persona dovrebbero por mente onde adattarvi i drammi. E in vero se un pittore non darebbe prova di buon giudizio effigiando un Ercole con corpo magro e sciancato; così pure disdirebbe sulla scena una smilza donnuccia alla parte di *Norma*, di quella donna che detta la pace e la guerra ad una nazione feroce; o un'attempatella alla parte di Adalgisa o di Amina.

Ciò che crediamo più utile di osservare intorno alle voci si è che molte si prestano assai bene al canto declamato, e sono per lo più le voci piene e molto sonore, mentre alcune ve ne sono le quali mal riescono nella declamazione, ed assai bene nel canto ideale; e queste per lo più sono senza corpo e delicate, benchè sensibili perfettamente a considerevole distanza.

Di tali voci ne troviamo in ogni chiave; ma specialmente nei soprani adolescenti e nei tenori molto acuti. Gli adolescenti anche con-

tralti, benchè dotati di voce robusta, di rado declamano perchè in quell' età le passioni sono appena nascenti.

Il carattere di queste voci, sia per propria natura, sia per l'idea che se ne ha comunemente, è assai proprio a rappresentare la voce degli angioli, e perciò riescono di buon effetto nella musica di Chiesa purchè siano a cori numerosi. Sarebbe ciò nulla meno desiderabile che, come lo sono in Francia, si ammettessero anche in Italia i cori di donne e si risparmiassero tante disposizioni al canto che si rendono ora affatto inutili guastandone l'organo con un esercizio prematuro, spesso soverchio. Per l' opposto la maggior parte dei tenori non molto *sfogati*, e dei bassi o baritoni, ama meglio il canto declamato che l' ideale, di cui ora ci faremo a dimostrare le differenze, incominciando dal dare un esempio dell' uno e dell' altro.

XX. Pel canto declamato luminoso è il duetto fra Norma e Pollione « *In mia mano alfin tu sei* » a cui puossi aggiungere il finale, atto primo *Straniera* « *Un grido io sento* ». Pel canto ideale veggasi la cavatina Gualtiero nel *Pirata* « *Nel furor delle tempeste* » e l' aria Percy *Anna Bolena* « *Vivi tu, te ne scongiuro* ». Da questi esempi facilmente si scorge che uno dei principali caratteri del canto declamato è l'essere tronco siccome la vera declamazione di cui è una copia; e richiedere non di rado che il cantante sagrifichi il bel canto alla verità di espressione, quando cioè la declamazione musicale sia men vera ed evidente della naturale. Sempre poi esige un' esecuzione decisa e schietta, una chiara articolazione della parola, e rifugge da qualsivoglia ornamento.

Il canto ideale è più continuato porgendo modo al cantante di spiegare la propria voce, ed obbligandolo in pari tempo a ben modularla; ammette, ed anzi richiede le grazie della melodia e del sentimento, un periodare perfetto, e una tal quale flessibilità di modi, un' armonia di frasi più facile a sentirla, che a descriverla.

Il primo segue passo passo la parola e ritrae la sua espressione più dalla rassomiglianza colle inflessioni della voce nel comun parlare, che da ogni altro elemento, e conviene unicamente alla voce umana, straniera affatto agli stromenti. Il secondo dipinge l'intimo sentimento incluso nel senso totale di un periodo, che talora o da una sola o da nessuna parola è espresso, ma emerge dall' insieme; ritraendo l'espressione dal carattere del tono e dagli intervalli maggiori o minori, eccedenti o diminuiti, e da tutti insieme gli elementi musicali; e perciò si addice egualmente alla voce umana ed a quella degli stromenti.

Per l' ordinario questi due generi si trovano insieme commisti o alternati, sia perchè non sempre l'affetto è tanto vibrato, o sì forti le parole da spingere la voce a tal grado di declamazione da potersi tra-

durre in musica, sia per adattare lo stile all'indole del cantante, e finalmente per una particolare tendenza dello scrittore, dipendente dal modo proprio di sentire.

Così la Pasta e la Lalande figuravano meglio nel genere misto che nel puro ideale, la Malibran nel declamato: Rubini, Tamburini, la Grisi nell'ideale; Donzelli, Lablache e Cartagenova nel declamato. Così Bellini è fortemente declamato, o sommamente ideale; Rossini, Donizetti e Mercadante tendono al misto; Meyerbeer all'ideale. Il compositore che avrà studiato la declamazion parlante procurerà far suo ogni genere per servirsene ove meglio lo esigeranno e gli affetti che deve trattare, e gli attori pei quali scrive.

CAPITOLO IV

Carattere dei toni.

Qui cade in acconcio di far parola del carattere dei toni, il quale certamente non si può trascurare da chi voglia trar partito di tutti i mezzi che l' arte fornisce.

XXI. Noi siamo soliti a non fare altra distinzione di toni fuorchè quella di maggiori e minori; pure chi è che iniziato appena nell'arte non distingua un tono dall'altro se non pel nome della tonica, per un' indefinibile diversità di carattere?

Ma da che trae origine tale differenza fra toni tutti costrutti su di un modulo e ai quali convengono le medesime modulazioni, le stesse regole armoniche? Nè si può dire che il diverso carattere sia poco sensibile, non essendo scarsi gli esempi di persone le quali ignare affatto di musica risentono in particolar modo alcuni toni ed agli altri li preferiscono; cosa osservata anche in infermi e maniaci.

Nell' orchestra sembra potersi attribuire lo strepito maggiore che vi fanno i toni di *re*, di *sol*, di *la* maggiori, alla quantità di suoni ripercossi dalle corde vuote *sol*, *re*, *la* comuni a tutti gli stromenti da arco. Infatti il tono di *re* più d'ogni altro è squillante, trova tutti i suoni della sua scala rinforzati dalla risuonanza simultanea di qualche corda vuota; e gli altri toni, a misura che hanno minori suoni ripercossi, perdono di vivezza e divengono di mano in mano più cupi.

Tutto ciò però non è applicabile agli stromenti a fiato i quali divengono più squillanti quanto più sono acuti, perlocchè, siccome ai toni men vivi degli stromenti a corda vengono a corrispondere toni più clamorosi in quelli a fiato, dovrebbe trovarsi una specie di compenso scemante non poco le diversità dei toni. Ma questa è incontra-

stabile, ed esiste nell' orchestra come nel cembalo e nell' organo sebbene non così sensibile; e siccome qui la risuonanza simultanea non ha influenza, si è creduto esserne cagione il temperamento. Questo temperamento altri lo vuole equabile, altri inequabile, ed un'accurata osservazione ci dimostra che un medesimo accordatore non tempera sempre egualmente tutti i toni; ma or l'uno, or l'altro altera più o meno, secondo si trova più o meno disposto l'orecchio, senza che perciò sia men buono l'accordo totale (6). Da ciò siamo tentati a credere che naturalmente il nostro orecchio si formi una specie di corista il quale ci serva come di punto a cui riferire non i soli toni musicali, ma ancora le voci parlanti, e dedurne i caratteri particolari; onde troviamo poi fra queste e quelli una tal quale indefinibile analogia. Corista che forse a principio è il tuono di voce della nutrice e del babbo, e che pel conversare con più persone viene a fissarsi ad un punto medio, e si fa sempre più determinato coll'uso dell'arte e di un costante corista musicale a cui veniamo ad abituarci.

Tale ipotesi spiegherebbe meglio d'ogni altra la facilità con cui gli iniziati giungono non solo a riconoscere, dal suono che dà, il tasto del cembalo o dell'organo senza vederlo, ma pur anche ad intonare colla propria voce a preciso corista qualsiasi tuono senza aver duopo prenderlo da un istromento.

Che che ne sia delle cause, è cosa di fatto riuscire specialmente notevoli i caratteri dei toni seguenti:

Re maggiore, fragoroso
Re minore, mite
Mi maggiore, penetrante
Mi minore, sentimentale
Do maggiore, tranquillo
Do minore, terribile
Mi Bmolle maggiore, maestoso
La Bmolle maggiore, grave
Sol maggiore, gaio
Sol minore, patetico
Fa maggiore, dolce
Fa minore, cupo
La maggiore, robusto
La minore, soave.

e simili che l'osservazione fa sentir meglio di quanto possa esprimersi con parole (7).

Importa dunque moltissimo la scelta del tono alla verità dell'espressione, e vi influisce a quel modo istesso che nel parlar comune e nel dramma recitato si riconoscono voci più analoghe ad alcuni che ad altri affetti.

XXII. Ma quando il concetto ritmico, melodico ed armonico sia pieno di verità, e, o per motivo dell' estensione, o per qualche particolarità meccanica della voce o stromento più atto ad esprimerlo, non si possa assegnarlo al tono più analogo, dovrassi per questo solo rinunciarvi e perderlo? No: in tal caso l'accordo degli elementi principali può coprire il difetto del tono, di che non son rari gli esempi. Se però nel momento dell'ispirazione, o meglio prima, il compositore avrà cura di mettersi nel tono conveniente, ideando la sua melodia per quella voce o stromento a cui meglio si addice, difficilmente gli accadrà di dover traslatare il concetto in tono meno analogo.

Gli antichi fino a Rossini si facevano dovere di terminare ogni pezzo di musica nel tono in cui si era incominciato; Bellini, e quelli che da lui presero le mosse, molte volte usarono diversamente; costume in vero comodo pei principianti e non sempre riprovevole.

XXIII. La legge che prescrive di terminare nello stesso tono del principio è fondata sulla ragione dell'*unità* necessaria a tutte le belle arti, ma tanto più alla musica, quanto più sfuggevole e indeterminato è il suo linguaggio, come si ragionerà in appresso. Egli è infatti osservato che un pezzo di musica in cui si passasse a sempre nuove idee, a sempre nuovi toni, null'altro sarebbe che una confusione, un discorso senza scopo, senza argomento. E se è vero che in un discorso ben ordinato il fine debba essere conseguente al principio, se è vero che i toni abbiano un carattere, sarà vero altresì doversi terminare nel tono in cui si è principiato, ammesso tutto al più il cambio di natura dal minore al maggiore.

Ora, quando sarà trasgredibile tal legge? Nella sola musica drammatica, ed in quei casi in cui, durante un medesimo pezzo, il progresso dell'azione viene a mutare l'affetto che a principio dominava. Cessa allora la ragione assoluta dell' unità, e dà luogo a quella più forte della verità drammatica, la quale esige il più perfetto accordo delle arti ausiliari colla Poesia, che ne è la principale.

CAPITOLO V

Analisi di alcuni artifizii del contrappunto.

Abbiamo osservato l'armonia determinare il carattere dei suoni melodici, e rendere l'orchestra non solo il sostegno delle voci, ma il compimento dell'espressione musicale che squarcia a così dire il velo onde l'animo è ricoperto, e ne palesa tutta l'interna commozione. Rimane ancora ad osservarla nei quadri in cui più personaggi, o un intero popolo sono rappresentati; vogliam dire, nelle combinazioni di più melodie contemporanee, nei grandi unisoni, nei canti per terza o sesta, nelle imitazioni, e nella fuga, onde scoprire qual parte possano prendere nell'espression musicale questi massimi artifizii del nostro contrappunto.

XXIV. Ai vantaggi che l'armonia reca alla musica già prima contemplati è da aggiungersi quello di potere in un medesimo punto rappresentare gli affetti, ancorchè opposti, di più individui colla riunione di melodie contemporanee. Ora da questo accoppiamento di melodie debbono risultarne necessariamente i tre moti comparativi, cioè il moto retto, l'obbliquo ed il contrario; non potendo a meno di progredire l'una rispetto all'altra o nella medesima direzione e con ritmo eguale, o con direzione diversa e con ritmo eguale o vario. Vediamo la cosa in grande.

Il moto retto non può praticarsi che all'ottava o unisono, alla terza o sesta. Fra stromenti di forza pressochè pari ma di diverso carattere l'unisono produce un carattere misto e nulla più.

XXV. Fra voci indica un sentimento che dipinge e modifica con assoluto impero le volontà, e le dirige ad un sol punto.

Siccome però tali tratti non presentano una varietà proporzionata ai mezzi, di rado riescono interessanti se non trattisi di un pieno coro che dia loro una forza materiale di suoni sufficiente a dimostrare la gran-

dezza di quel sentimento, e a trascinare irrevocabilmente in quello anche l' uditore. A intendere come un sentimento ingigantisca allorchè si scorge dominare le volontà di più individui in proporzione del loro numero, si ricordi l'introduzione della *Norma* alla musica « *Dell' aura tua profetica* » spiegantesi in una melodia semplicissima all' unisono, e l' effetto che ne risultava al Teatro alla Scala eseguita da un coro di trenta individui rappresentante quasi un intiero popolo, perchè riempiva il vano della scena. Un sentimento che ha dominato tante volontà non diventa egli grande, imponente? In questo caso più che in ogni altro si addice una melodia semplice e chiara, sia perchè più facile ad eseguirsi da molti, sia perchè semplice e chiara è sempre la natura di tali sentimenti.

L'unisono di poche voci non potendo assumere siffatta grandezza fa sentire la mancanza di varietà e diviene una parola troppo debole, una tinta troppo sbiadata; e perciò il ricorrere ai canti per terza o doppi sarà miglior partito, ove il sentimento non urti col senso di tali canti, come ora spiegheremo.

XXVI. Delle due parti che eseguiscono una melodia per terza o sesta l'una ha sempre l'apparenza di primeggiare sull'altra, onde anche il volgo dice *fare il secondo*, ogni volta che nella canzone intuonata da alcuno, un altro aggiunge la terza o sesta. Nè tale preminenza è già esclusiva della parte più acuta; ma sì di quella la quale trascorre sui suoni più caratteristici del tono, e che più dell' altra potrebbe reggersi da sola. In queste melodie vi è dunque l'immagine di una potenza che agisce di proprio impulso, e di un' altra che da quella prende norma. E siccome, se il tratto è di qualche estensione, spesso or l'una or l'altra alternamente primeggia; quell'immagine si fa più viva, e rappresenta quell' unione di voleri che amore si appella. Da ciò sembra potersi conchiudere, cotesti canti mal convenire a quegli *a due* in cui i personaggi rappresentano potenze reciprocamente avverse, ben inteso che qui trattasi non di qualche frammento di frase sparso qua e colà, ma di intieri periodi così tessuti. L'unità di affetto delle melodie per terza è tale che eseguite a pieno coro acquistano la forza dei grandi unisoni come il vediamo nel coro « *Guerra, guerra* » della citata opera *Norma*.

XXVII. Ma nelle situazioni drammatiche non sempre i personaggi di una scena sono commossi da un medesimo affetto, o la medesima causa agisce su tutti ad un modo e con eguale intensità, escludendo quelle modificazioni che i diversi temperamenti, interessi e passioni possono produrvi. In tali casi l'unisono o le terze converranno soltanto a quelli che possiamo supporre nella egual situazion d'animo; per gli

altri si dovrà ricorrere a canti totalmente diversi, o ai giuochi d'imitazioni dirette o inverse, secondo la differenza più o men risentita degli affetti.

Nè da ciò vuolsi argomentare che i canti doppi in cui primeggiano i moti obbliquo e contrario sconvengano a quelle situazioni in cui due personaggi sono commossi da eguale affetto. Che anzi, ancorchè fosse l' espansione deliziosa del più tenero amore, li riputiamo sommamente acconci a rilevarne l' effetto, a quel modo che il pittore atteggia diversamente le figure del suo quadro sebbene egualmente commosse. Così veggiamo succedere nelle naturali espressioni le quali variano all' infinito nelle situazioni medesime. Il senso della parola e l' accento oratorio, unitamente al carattere delle singole melodie, determinano l'espressione indipendentemente dall' idea destata dal moto contrario e obbliquo, e questo accoppiamento non ha più altro ufficio che di interessare a maggior attenzione e rendere più profonda l'impressione voluta dall' artista. Fin qui di pochi personaggi.

XXVIII. Se poi una medesima melodia viene a dominare nelle varie parti di un gran coro successivamente ripetendosi in ben disposte imitazioni e secondo le norme della vera fuga, l'espressione di un affetto unico diversamente modificato sarà tanto evidente da non aver bisogno di parola a rischiararla.

La difficoltà meccanica della fuga ha fatto credere che mal si possa colla medesima esprimere qualche situazione drammatica; che questo genere di composizione mal si confaccia col gusto comune tendente al semplice ideale; per la qual cosa (in Italia) più non si scrivono fughe che da qualche maestro di Chiesa, zelatore di vecchie usanze, mentre dai più si reputa un avanzo di barbarismo scolastico, da cui tormentati un tempo, ora fuggono come dal letto di Procuste.

Ma tale non debb' essere l'opinione dell'artista che ragiona, e vuole arricchirsi di tutti i mezzi dell'arte, non si ristando per fatiche e studio.

Egli è falso che la fuga non possa piacere al pubblico, od essere più d'un *nojoso capo d' opera*, come piacque a Rousseau di chiamarla; e il volerlo asserire sarebbe come dire, non poter esservi bellezza nel Giudizio di Michelangiolo, nella scuola d'Atene di Raffaello e in tanti altri grandiosi dipinti perciò solo che contengono molte figure. E la fuga è appunto un quadro di molte figure che qui sono rappresentate dall' incontro simultaneo di più idee melodiche, le quali non ponno rendere difetto ove siano disposte con bell' ordine e senza confusione: possiamo anzi osservarvi lo stesso magistero esistente in un bel dipinto, nel quale la bella disposizione fa immaginare ancor più figure di quante infatti vi sono effigiate. Del pari è falso il credere che non

si possa costrurre la fuga con melodie moderne ed espressive, ma solo con canti e modi antiquati: i canti della fuga vogliono essere semplici e schietti onde vi si possano contrapporre senza confusione altri canti secondarii, e i canti semplici e schietti sono appunto i più espressivi e belli in ogni tempo.

Ma ciò che deve renderla accetta al pubblico (e in Chiesa e sulla scena) si è lo adoperarla quando e come il sentimento lo esige. Essa insomma sarà intesa ed apprezzata ogni volta costituirà una vera parola espressiva. Così il pittore non trasceglie già i soli colori belli a vedersi separatamente, ma quelli possono meglio imitare ciò ch'ei vuole, e quando al giudizio immediato dell'occhio sfuggono le tinte adoperate e si presenta naturale l'obbietto imitato, ogni colore diventa bello.

Il vero effetto della fuga, come già si è detto, si ottiene dal pieno coro, così come l'effetto dell'unisono, essendo entrambi riferibili ai sentimenti di un intero popolo; e perciò se, trattandosi di poche parti, all'unisono sono preferibili i canti per terza; alla fuga del pari potremo anteporre l'imitazione libera ideale o i canti doppi con bell'intreccio combinati.

Conclusione dell'analisi.

Ecco decomposta l'arte ne'suoi elementi, e trovato siccome non si dà suono, di cui non si conosca la causa materiale, senza che siamo portati ad ascriverlo ad un essere vivente; che il tono è l'imagine della forza morale; che il ritmo ha rapporto con tutti i movimenti, e perciò si riferisce allo stato, all'azione della forza fisica; che la melodia sta invece dell'accento e delle inflessioni della voce nell'espressione degli affetti, mentre l'armonia rappresenta le potenze urtanti, o per meglio dire, il sentimento dell'urto che una vitalità riceve dalle potenze esterne o dalle proprie passioni. Abbiamo veduto di più che questo elemento produce in noi un misto di memorie, di prove piacevoli o dolorose, di previdenze e di sorprese, vere immagini dei sentimenti di cui s'intesse l'umana vita; che perciò ne porge il mezzo di far conoscere, quasi riflessa in uno specchio, l'interna commozione della vitalità annunciantesi colla melodia; e di descrivere contemporaneamente l'affetto di più vite, o personificare i più intimi sentimenti. Ab-

biamo ravvisato del pari come ogni stromento musicale ha relazione con sensi diversi ed un' attitudine particolare a particolari espressioni; e perciò avere l' orchestra una vera potenza pittrice, e concorrere all' espressione colle voci.

Dalle quali osservazioni ci sembra poter conchiudere, essere la musica vera arte d'imitazione il cui tipo, meno che nei suoni esistenti in natura, è riposto nel più intimo fonte della sensibilità e dell'affetto.

XXIX. Dalle quali cose possiamo conchiudere, il bello musicale consistere nell' evidenza e verità di espressione, al paro di ogni bellezza artistica. Che se si voglia opporre esservi moltissime opere dal comun sentimento riputate bellissime senza che dirsi possano vere imitazioni, come un motivo, una sinfonia, un concerto e simili, e vogliasi conchiudere, la musica essere più spesso e per propria natura produttrice di un bello *sui generis*, astratto, ideale, riferibile al solo senso dell'udito; risponderemo col far osservare: 1.° Che il linguaggio musicale è rappresentazione di sentimenti sommamente generici, e in conseguenza comuni a molte circostanze della vita in apparenza disparatissime; non già della causa individuale da cui sono prodotti: 2.° Che perciò ove la musica è divisa dalla parola che ne individua il senso (e lo è non solo quando è tutta istromentale, ma ogni volta la poesia non parla di sentimenti o circostanze imitabili) difficile può riescire l' intendere il vero effetto musicale, quantunque (con precisione) non meno provato; ed è questo il caso di un bel motivo, di una bella sinfonia e simili. Onde nasce che tanto prevale il gusto per la musica drammatica, e la si vuole ridotta in ogni maniera da chi, poco avvezzo a giudicare della natura delle proprie sensazioni, ha d' uopo del sussidio della parola letta, sentita, o ricordata per definirle. Risponderemo per ultimo non esservi vero bello in quelle opere in cui solo si cerca di abbagliare coll' idea di bravura e di difficoltà vinta, se a queste non si associi lo scopo di commovere; ammirarsi in tali casi l'ingegno e la insistenza di chi ha superata la difficoltà, ma con un cuore freddo, ozioso.

Se però non siamo dell'avviso di quell'autore il quale pose l'espressione musicale *au gré des chimères*, non pensiamo neppure come colui che disse: *Donnez moi la Gazette d'Hollande, et je la mettrai en musique.* Tutte le arti sono circoscritte da limiti irrevocabilmente fissati dalla natura dei loro mezzi ed elementi; ed ogni tentativo per oltrepassarli o dilatarli verrà sempre a produrre nulla meglio di mostruose ed oscure goffaggini. Così la pittura essendo assolutamente immobile non può di ogni fatto rappresentare che un punto unico; e se ella volesse esprimere alcuna di quelle mosse che non si possono naturalmente supporre ripetibili o durevoli, verrebbe ad avvertire il riguar-

dante non essere che colore ciò ch'ei vede sulla tela. Tale effetto facevano nel celebre quadro di Bruloff, l'*Ultimo giorno di Pompei,* le due statue squilibrate e cadenti dall'alto: pericoloso disinganno che ne toglie a quei sentimenti di compassione e di terrore, cui mirava questo dipinto pieno di interesse e condotto con somma perizia. Le mosse di un essere animato, così come il ripiegarsi di una pianta per impeto di vento, si possono rendere benissimo dalle arti immobili e costituiscono anzi un fondo principalissimo di bellezza. Questa mobilità di alcune arti, e immobilità di alcune altre è poi il gran motivo per cui tante bellissime descrizioni poetiche offrono spesse volte al pittore soggetti assai meschini.

Ci si perdoni se poniamo piede nell' altrui terreno in qualche digressione. Esiste fra le belle arti un tal legame, che le massime radicali dell' una sono pressochè tutte applicabili alle altre.

CAPITOLO VI

Imitazione o Pittura musicale.

Imitazione obbiettiva.

XXX. Distinguesi l'imitazione o pittura musicale in *obbiettiva*, e *subbiettiva* secondo si propone di rappresentare oggetti o sentimenti; cioè secondo sceglie per tipo d'imitazione i suoni o movimenti di oggetti, quali sarebbero il fischio del vento, il rumoreggiare del tuono, il cader della pioggia, il grido di animali, i canti villerecci o marziali o nazionali; oppure dipinge gli affetti dell' animo.

XXXI. L' imitazione obbiettiva che ha solo per tipo i suoni esistenti in natura riesce sempre fredda e assai lontana da quel carattere di evidenza che deve rendere riconoscibile un' imitazione, per poca attenzione vi si presti, a meno si tratti di canti caratteristici noti. Egli è facile persuadersene se riflettasi che i suoni prodotti da cause fisiche o dalla voce di animali, essendo affatto stonati, debbono necessariamente trovarsi travisati, imitati essendo con suoni di giusta intuonazione. Osservate il N.° 8 della *Creazione del Mondo*, ed il N.° 11 verso il fine delle *Quattro Stagioni* di Haydn, in cui si descrivono gli animali e se ne imita il grido, e troverete che senza parola non s' intenderebbe l' oggetto imitato; ed inteso non tocca, per poco si sia avvezzi alle imitazioni subbiettive.

Migliori riescono le imitazioni di movimenti che al ritmo principalmente spetta di riprodurre, e d'ordinario ancora sono più calde perchè alla maggior parte di esse si desta qualche idea non affatto indifferente alla vita e ai sentimenti umani. Se ricordiamo l'introduzione del coro « *Quanta roba, quanti schiavi* » nell'*Italiana in Algeri*, troviamo che quella musica, staccatasi dalla parola, e desunta piuttosto dalla scena, rappresenta l'infrangersi delle onde ancor agitate contro la petrosa riva.

Il ritmo è quello che ordinariamente dà forma ai canti caratteristici i quali non sono mai privi di affetto. In fatti il ritmo delle canzoni villerecce vi fa correre il pensiero alla semplice e pura gioja della campestre vita; il ritmo marziale scuote e rinvigorisce, e quello delle arie di ballo invita alla danza. A ben riflettervi, il ritmo ha sull'imitazione di semplici suoni il vantaggio di richiamare al pensiero un maggior numero di idee; e dove nel primo genere d'imitazioni si stenta a indovinare il soggetto, e non indovinatolo, l'effetto è nullo, nel secondo, se non si coglie nel vero, si imagina però facilmente qualche cosa molto analoga. Così nella già citata *Creazione* al N.° 5 anche senza le parole « *Dell'occhio al diletto la vasta pianura* » il ritmo pastorale basta a suscitare l'idea di campagne ridenti, e nel N.° 4, se non indovinate che trattasi di mare, di fiume, di ruscello, imaginerete almeno alcunchè di un simile moto capace, e non sarete privi di interesse.

XXXII. Non tutte le scene di natura però offrono all'arte imitazioni puramente obbiettive, molte ve ne sono le quali grandemente interessando la nostra vitalità ne destano affetti analoghi, a cui riflettendo l'artista, e prendendoli a descrivere, giungerà facilmente ad esprimere e a far indovinare la scena propostasi. Tali sono, ad esempio, una tempesta in cui oltre al fischio del vento, al rumoreggiare del tuono, al baglior de'lampi, al cader della pioggia dirotta, l'artista trova il terrore delle vite minacciate da tanta furia d'avverse potenze, da tanto disordine d'elementi. Fra le molte che ne furono scritte, bellissima riputiamo quella di Haydn nelle *Quattro Stagioni* trattata a vera fuga N.° 11 in principio.

La subitanea apparizione della luce nella *Creazione*, il sorgere del sole, il misterioso e taciturno corso della luna sono imitazioni di questo genere, cioè piuttosto subbiettive che obbiettive, e non sarà inutile farne una breve disamina, onde si scorga il fino artifizio dell'autore. In che consiste l'effetto della luce? In un accordo perfetto maggiore eseguito da tutte le potenze dell'orchestra. Ma come mai questo accordo tanto spesso impiegato, produce qui, e non altrove, un simile effetto? Pel contrasto dei precedenti: vediamolo. All'apparizione della luce precede la sinfonia, ed un breve recitativo. La sinfonia è intitolata il *caos*, e tale è il disordine delle idee melodiche e della modulazione, che se più a lungo durasse, l'uditore sarebbe costretto o ad involarsi, o a reagire con violenza contro la cagione che lo immerse in sì penosa esistenza. Mai un'idea di tonica che non sia distrutta appena nata, mai una melodia chiara, un periodo compiuto quietamente, un andamento che proceda con corrispondenza di frasi; motivo per cui Asioli raccomandava ai compositori novelli di non proporsi mai un si-

mile argomento. Dopo quel *caos* incomincia un recitativo seguito da poche battute di coro, con una modulazione tuttora incerta, la quale rende sempre più forte il bisogno di una sensazione dichiarata e positiva; ma l'ansietà è ancora protratta da alcune sospensioni sulla sottodominante e dominante, appena accennate dai violini pizzicati e dal canto. Dopo di ciò giunge pur finalmente il tanto sospirato accordo di tonica, e vi giunge con tutto il brio del modo maggiore, eseguito dal ripieno di tutta l'orchestra, e vi è confermato colla più semplice cadenza appunto per appagare un tanto desiderio. Qui è da osservare come, a ben intendere il partito che si può trarre da un tema, conviene salire dalle forme particolari alle generiche, dal concreto all'astratto; tradurlo insomma quando non presentasi suscettivo immediatamente di suoni o di movimenti, tradurlo, dico, in sentimenti analoghi, in potenze di cui l'arte possa farsi rappresentatrice. Mi spiego. Il *caos* è pressochè inimitabile coi semplici suoni, meno lo sarebbe per sè medesima la luce; ma il *caos* è un compiuto disordine delle cose, e perciò dovrebbe trovarsi privo affatto di sicurezza chi dovesse esistervi. Quindi il disordine delle frasi, e la frequenza degli inganni nella modulazione, col modo minore dominante, sono attissimi a far nascere i sentimenti medesimi che desterebbe la cosa reale. Così la luce è qui una consolazione, un punto di sicurezza che dopo tanto travaglio rinfranca gli abbattuti spiriti, e quella tonica tanto più allevia la sofferta pena, quantochè presagita minore, si fa sentire inopinatamente maggiore.

Così adoperò il nostro autore nel descrivere il sorgere del sole e il corso della luna, guidato non so se da luce filosofica, o da squisito sentire, prerogativa del genio. Nè l'uno nè l'altro di questi temi somministrano suoni, ma sentimenti: il primo quello di sicurezza e di forza che provasi sempre maggiore a misura che il senso della vista può meglio servirci a giudicare della natura degli oggetti lontani. E perciò quell'armonia ascendente in tono maggiore che va a determinarsi nel ritmo marziale, caratteristico della forza. Quanto poi alla luna, Haydn la tradusse per quiete stando colla parola, e solo vi aggiunse quel po' di mistero che sempre regna nella notte, sebbene rischiarata da quell'astro, e serena; mistero espresso con quei ritardi armonici, mentre i suoni sommessi e lenti tramandati dall'orchestra fanno accorgere il silenzio delle cose, quasi accennandovi di non turbarlo. Mirabile potenza dell'arte, che rompendolo può esprimere il silenzio.

Le due pitture musicali or ora accennate sono ristrette a poche battute come quelle che precedono appena poche parole di recitativo descriventi di mano in mano gli oggetti e i fenomeni della Creazione. A chi desideri altri esempj di scene notturne accenneremo il duetto della

Rosa bianca e Rosa rossa « *È deserto il bosco intorno* » del celebre Simone Mayr, il principio del finale primo nella *Straniera* di Bellini, il primo tempo del quintetto *Elisa e Claudio* di Mercadante, ecc.

Non ci dipartiremo dalla *Creazione* senza far osservare la bellezza del primo numero che succede alla creazione della luce colle parole « *Al brillar degli almi rai* ». A ben analizzarlo vorremmo se ne considerasse la musica per sè sola, senza la dichiarazione della parola. Questo è il primo luogo dell'Oratorio in cui si dichiara una melodia, un ordine di modulazione e di ritmo, e il tono maggiore, il ritmo quieto, la melodia scorrente per lo più su intervalli diatonici destano l' idea d'ordine, conseguenza dell' elemento testè creato. Ma ciò non dura, e alla cinquantesimaterza battuta una transizione minore, seguita indi a poco da un giro di scala cromatica, annunzia un turbamento: sembra la minaccia di una tempesta che venga a intorbidar quella pace. Una cadenza lungamente promessa e non conchiusa accresce il timore massimamente col carattere di quell'inganno ripetuto e rinforzato da stromenti che lo rendono vieppiù spaventevole. E il presagio si avvera, la cadenza si risolve in un coro di grida disperate, e sotto a queste un arrotolarsi d' orchestra per accordi di settime diminuite fa più certa la disperazione di quelle voci. Le quali tessute in imitazioni dirette, ed avvalorate dalla modulazione incalzante, e dall'agitato ritmo, sembrano annunziare già stravolto l' ordine testè stabilito negli elementi. Cielo qual rabbia è questa mai! Ma già scema l'agitazione, l'orizzonte si rischiara, una nuova cadenza riconduce il modo maggiore e con esso una quiete di ritmo, una giocondità di melodia che rassomiglia al ritorno del sereno dopo la tempesta.

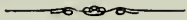
Scopriamo ora le parole e vediamo ciò che ne descrivono. Senza qui tutte ripeterle, basti accennare siccome dopo la prima terzina si descrive la caduta degli Angioli ribelli dal Cielo, e quindi, purgato l'aere, si descrive la bellezza del ritornato ordine delle cose. Qui si scorge avere il maestro non solo espressa ma ampliata di molto l'idea del poeta, dipingendo in quell' imitazione « *Lo spavento, l'affanno, lo sdegno* » il cadere precipitevole dei fulminati spiriti, l'un sull'altro arrovesciati, urlanti, e rendendo sensibile la bellezza dell'ordine ritornato. Se non è questo un tratto caratteristico del genio, non sapremmo ove rinvenirne un migliore.

XXXIII. Appartengono all'imitazione obbiettiva i canti caratteristici nazionali, i quali, quando noti, servono alla musica quasi di scena trasportando il pensiero a quei luoghi, a quei costumi di cui ritraggono il carattere. A ciò si aggiunga, tali canti nella loro semplicità esprimere sempre qualche affetto che l' artista può rendere più sensibile e

mettere a profitto, volendo attentamente studiarlo. Così adoperò Rossini nel *Guglielmo Tell*, nel quale introdusse molti di quei canti svizzeri detti *Ranz des Vaches*, e non pochi ne fece di simile carattere frammischiandovi, ove fosse opportuno, i canti nazionali austriaci ed ungheresi.

Con tale artifizio fin dalla sinfonia l'uditore trovasi trasportato in quei monti, in quelle valli ove da un momento all'altro l'eco o ripete i suoni della cornamusa e del flauto pastoreccio, o prolunga il muggito de' tuoni. Nel primo tempo la musica vi trasporta in una solitudine in cui sembra regnare un misterioso silenzio. Quindi un organo vi sorprende, e questo cessato, udite un pastore intuonar colla piva la patria canzone ed un secondo scherzare col flauto, ed accoppiarsi al primo con una melodia tanto indipendente, che vi può far credere, essere l'uno dall' altro affatto distanti, ed accordarsi solo per caso. A compiere questo bellissimo esordio della grand'Opera subentra un' allegra marcia austriaca quasi arrivo di numerosa armata. Ecco una sinfonia veramente caratteristica la quale con due parole, *Svizzera ed Austria, pastori e militi*, fa correre il pensiero a indovinare la natura dei luoghi e degli avvenimenti che stanno per essere rappresentati sulla scena.

Ma questo genere d' imitazione perde il suo effetto se i canti nazionali riprodotti non sono noti. Farebbe pertanto cosa utilissima chi impredesse una raccolta di tali canti, e a quel modo che dotti viaggiatori ne descrissero le particolari produzioni naturali di questo e quel paese, pubblicasse questa parte del costume dei popoli, adornandola quanto basti a favorirne la diffusione. Tale raccolta arricchita della propria poesia abilmente tradotta sarebbe doppiamente utile, facendone conoscere l' indole dei diversi popoli, e porgendo mezzo all'artista di cogliere la natura quasi sul fatto, di esalare in suoni i più intimi sentimenti, da cui forse siamo noi già troppo lontani. Assoggettato avendo la musica al calcolo abbiamo forse accordato troppa stima e importanza a ciò, che più spesso parla dell'artista anzichè dell' affetto.

CAPITOLO VII

Imitazione subbiettiva.

XXXIV. Molto più vasto è il campo dell' imitazione subbiettiva la quale, come già dicemmo, ha per tipo gli affetti dell' uman cuore. Qui non trattasi di riprodurre suoni esistenti in natura; (se ne eccettui alcune modificazioni ed accenti della voce nostra) ma sì di formare un tutto corrispondente ad una data maniera di essere; un tutto che desti l' idea di una data commozione di animo qualunque ella sia, alla qual cosa già vedemmo nell' analisi essere sommamente acconcia l'arte nostra.

Egli è in questo genere d' imitazione il più nobile e degno dell'artista, che tutti i mezzi posti in opera dal compositore debbono assumere di rappresentare quanto è necessario all'espressione dell' affetto, supplendo a quanto la parola e gli accenti della melodia non bastano a significare.

Egli è qui che l'artista ha d'uopo di ben conoscere il cuore umano, e di quella facilità di trasportare sè stesso in tutte quelle situazioni che debbe coll' arte sua dipingere; facoltà senza la quale nessuno può essere vero artista. È qui finalmente che richiedesi una perfetta cognizione dei rapporti fra l'arte e la natura, congiunta a gusto squisito per iscegliere i mezzi più atti a ben trattare il proprio soggetto.

Dopo quanto abbiamo discorso intorno agli affetti ed alla relazione e corrispondenza fra questi e gli elementi dell'arte, crediamo inutile aggiungere precetti i quali, se troppo precisi, tendono ad assoggettare l'immaginazione a forme, direm quasi, meccaniche, sempre nocive. Ci limiteremo dunque a scegliere alcuni esempii, sui quali discorrendo, ed applicando i principii già esposti, ne risulterà una norma generale di raziocinio per l'artista, più utile di qualsivoglia precetto.

Già abbiamo citato il Rondò finale della *Straniera* di Bellini; ad un esempio sì bello di espression musicale ne piace aggiungere il rondò

pure finale della *Caterina di Guisa* di Coccia, in cui la situazione drammatica è quasi la stessa per ciò che riguarda l'affetto, e comprova quanto abbiam detto parlando del carattere del modi. In questo esempio ci limiteremo ad osservare come la melodia senza trilli e senza passi di bravura riesce in tali espressioni più smaniosa; e perciò più vera.

Capuleti e Montecchi. — *Duetto Romeo e Tebaldo, atto secondo.* — Bellini.

XXXV. Due guerrieri rivali, uno de' quali sorprende l'altro mentre furtivo s' aggira nelle vietate soglie, debbono necessariamente accendersi di sdegno; Tebaldo per l' ardire di Romeo, questi per l'importuno arrivo e per l'alterezza di quello. Ma prima di por mano ai ferri raro è che non si tenti opprimere il nemico colla potenza della parola. In tali casi, esseri come questi, educati ad alti sensi, raffrenar sanno l' interna ira, e ambiscono mostrarsi l'un dell' altro più grande e magnanimo: e tale è il principio di questa scena. La melodia larga, grandiosa e slanciata a grandi intervalli consuona pienamente colla parola, ma questa non poteva dire di più; ed ecco che l'orchestra, con quel fremito interrotto ed ineguale, vi dipinge il represso furore d'entrambi, e presagisce inevitabile un rabbioso duello (8).

Già i brandi sono snudati; già balenano diretti al seno l'un dell'altro... Un suono s'ode di funebre canto... i combattenti ristanno. Il nome dell'adorata Giulietta risuona in mezzo a quei lamenti... Cadono l'armi di mano ai guerrieri rivali. Orbati di lei, anzi che darla, vorrebbero ricevere la morte. Quanta disperazione, quanto impeto smanioso in quella cappelletta! (9) Come a proposito l'autore della musica scelse una alternazione di parti, anzichè una di quelle melodie che, annunciate dall'uno, vengono al solito dall' altro attore per intiero ripetute alla lettera! Come bene l'orchestra con quell'arpeggio dei bassi e coi contrattempi superiori esprime l' interna agitazione, il palpito sommamente accelerato del cuore!

Potrebbe forse sembrar debole l'espressione della sorpresa che l'annunzio della morte di Giulietta produr debbe sui due amanti. Ma si osservi che se il maestro avesse in qualche modo interrotto il periodo del canto funereo per darle maggior colorito, non avrebbe fatto meglio, poichè ove l' affetto è, come qui, sì irrevocabilmente necessario che non si può dubitarne, un motto, un gesto bastano a dimostrarlo, e ogni di più è dannosamente soverchio.

In quest'Opera quasi tutte le cantanti cui spetta la parte di Romeo preferiscono il terzo atto di Vaccaj a quello di Bellini. L'uno e l'altro racchiudono molte bellezze, essendone piena di affetto sì la poesia che la musica. Ad onore del primo conviene confessare che in molti tratti Bellini dovette quasi copiarlo, e che il modo con cui dall' orchestra si prepara l'arrivo di Romeo sulla scena, quello di Vaccaj annunzia meglio (quanto all' idea) il profondo inconsolabil dolore che sta per esservi rappresentato. Ma più che il preludio d' arpa ne piacerebbe un sommesso mormorio d'orchestra, e quei tratti che troviamo in quel di Bellini di flauto e clarino isolati ed esprimenti quasi una deplorata memoria. Qui vi è più che mestizia, e l' arpa, se conviene a un dolore consolato almeno dal pianto, è poi inopportuna ove regna sì irrevocabile pensieso di morte. In questi casi gli accompagnamenti che appena fanno accorgere la presenza dell' elemento armonico, come nell' ultima preghiera di Anna Bolena « *Cielo ai miei lunghi spasimi* » ci sembrano i migliori perchè non distraggono l' attenzione dal soggetto principale. Il coro nel finale di Bellini ne porge mezzo di far osservare siccome alcuni modi del tutto antiquati possono venir messi a profitto, quando non siano barocchi, senza che il pubblico se ne adonti. Infatti il primo periodo di quel coro è talmente modellato che, così solo, lo direste appartenere almeno al secolo passato, (la qual cosa in fatto di gusto melodico è degna di osservazione quanto all'opinione delle nostre italiane *platee*) eppure questo fare di Bellini non fu avvertito.

PIRATA. — *Aria Gualtiero* « Nel furor delle tempeste » *e Duetto* « Tu sciagurato » *medesimo autore.*

XXXVI. Nel primo di questi esempii abbiamo la storia della passione da cui è agitato Gualtiero. In mezzo ad una vita tempestosa come l'elemento su cui trascorre, fattosi nemico de' suoi simili, ma più infelice che reo, la memoria di Imogene è una luce che lo consola: e quanto conforto appresti all' agitata anima sua, ve lo dice la soavità della musica, la quale (senza parlare della grazia di quella melodia di un ideale aereo indefinibile), col tono minore del primo periodo dipinge l'abituale tristezza in cui vive; e col passaggio al tuono maggiore misto del secondo, la consolazione ch' ei prova fermando la mente nel pensiero di quell' essere virtuoso.

Tutta quest'aria ha un non so che di patetico, di soave abbandono che vi fa compatire a quell'infelice, e desiderargli consolazione. Il maestro seppe conservare il carattere del personaggio in tutta l' Opera, e

farlo luminosamente apparire nel duetto con Imogene, e specialmente nel modo onde concepì quel rimproverò « *Pietosa al padre, e meco eri sì cruda intanto* ». Nè senza la più soave commozione può udirsi la melodia piena di affetto dell' allegro « *Bagnato dalle lagrime* » melodia tanto semplice e che pure vi fa intendere sì bene il valore dell'azione generosa di Gualtiero, e vi sforza sempre più ad amarlo.

XXXVII. Qui cade in acconcio di far osservare come Bellini trovò nel suo cuore un genere di bellezze tutte proprie della melodia, che poi ben intesero e Donizetti e Mercadante, delle quali citeremo alcun esempio, onde dichiararle. È di questo genere lo slancio che trovi nell'Adagio concertato finale primo *Sonnambula* « *D'un pensiero, d'un accento* » alle parole « *Ah se fede in me non hai* » slancio in cui si può dire consista tutto il bello di quella melodia, e in cui si contiene diremmo quasi un intiero dramma. È di questo genere la transizione che troverai nel duetto, atto secondo, fra Belisario e Irene alle parole « *Va! Benedir quell' infelice* »; transizione che tutto ti dipinge il calore dell' affetto paterno. E di consimile effetto potrai ravvisare nella cappelletta del medesimo duetto la sospensione che precede le parole « *E degli occhi ch' io perdei* ». E nell'aria del *Robert le Diable* che incomincia « *Robert toi que j'aime* » nell'attacco dell' intercalare « *Grace pour toi même.* » Molti altri potremmo citarne, ma ne sembra poter bastare questi pochi e perchè facilmente si possano riconoscere, e per dimostrare come non siano ristretti ad un sol modo, ma si possano ottenere in più guise. Riscontrandoli il lettore potrà osservare, come l' armonia possa concorrere a formarli in un colla melodia, esclusa affatto l' influenza del ritmo se non è negativamente, cioè con una sospensione di movimento.

Mercadante. — *Finale del* Giuramento.

XXXVIII. Elaïsa ama Viscardo d'un amor sì potente che l'esserne riamata si è fatto per essa una assoluta necessità della vita (10), ma Viscardo ama Bianca, ne è corrisposto, e non sente per Elaïsa che disprezzo. La scoperta di un tale amore è per questa un colpo mortale; nel primo impeto di disperazione essa vorrebbe svenare la rivale; ma un pegno di riconoscenza scoperto al collo della medesima la fa cangiar di pensiero. E poi, qual pro di una vendetta? Null' altro che l'odio implacabile di Viscardo; l'odio di quegli di cui essa comprerebbe l'amore a qualsiasi costo. Non vi ha che un mezzo per ottenere da lui qualche sentimento simile all' amore ed essere ad un tempo fedele al

fatto giuramento. Farlo felice salvandogli l' amata e ponendola in suo potere. Ma dopo un tale sacrifizio potrà ella sopravvivere? No. Un cuore dominato da sì imperiosa passione non può tollerare che l'oggetto amato viva in braccio ad altro amore. È forza morire, ed Elaïsa, per ottenere su Viscardo la massima delle vittorie, ha risoluto morire per di lui mano mentre gli ridona l'amata. E vi riesce. L'innamorato di Bianca, credendola morta per mano di Elaïsa, ha appena vibrato nella ebbrezza dell'ira il mortal colpo che Bianca si desta, ed egli intende da chi e per chi fosse salvata. Prima di spirare sa Elaïsa di aver riportato sul cuore dell' amato una tale vittoria per cui ogni suo palpito d'amore dovrà ricondurgliela al pensiero colla memoria del suo eroismo, e forse dovrà amarla quanto la stessa Bianca. Ecco una morte beata.

Questa scena fu lavorata da Mercadante con una maestria superiore ad ogni elogio. Quanta espansione in quei versi « *L'adorava qual s'adora* » quanto dolore vi traspare! Il ripetersi nelle due parti la stessa melodia non è qui una servilità di convenzioni musicali; ma è comandato dalle parole e dalla situazione dei personaggi affatto consimile, benchè cagionatavi da diversi motivi. Dove però si scorge la penetrazione finissima del maestro si è nell'ultimo tempo. Elaïsa si muore, ma la vittoria riportata scancella dal suo pensiero ogni dolore del morire, se non è quello di separarsi per sempre da Viscardo; e perciò il modo minore non vi fu toccato fuorchè alla parola *addio.* Ad Elaïsa spirante manca a poco a poco la voce; ma l'affetto non tace, ed il maestro lo personificò in quella cara melodia di corno inglese, la quale non poteva essere nè meglio scelta, nè affidata ad istromento più acconcio.

Abbiamo accennato questo tratto: si esamini pure tutta l'opera e ad eccezione di alcune scorrezioni e durezze d'armonia in cui cadde l'autore, e di una forza spesso soverchia ed opprimente d'orchestra, vi si troveranno di molte bellezze.

Fra le recenti opere molti altri esempi potremmo citare di belle espressioni musicali; ma e perchè sarebbe un dilungarci di troppo, e perchè correndo a mani di tutti è facile allo studioso di esaminarli da sè, e perchè anche fra le opere di maestri il cui nome non suona più che nella memoria di pochi, sebben degno di lunga ricordanza, bellissimi esempi si rinvengono meritevoli di osservazione; ne piace uno almeno trasceglierne col quale porrem fine a questo capitolo.

L'esempio che proponiamo è un duetto di Mayr nella *Ginevra di Scozia,* argomento tratto dall'Ariosto, e servirà a meglio dimostrare che, ove vi è verità di espressione e calore di affetto, il bello è di tutti i tempi nè punto soggiace alla volubile moda.

XXXIX. Ariodante, prode guerriero di ventura, ama ed è riamato da Ginevra figlia del Re di Scozia. Un vile ed invido Duca, mal soffrendo vederlo in favore, astutamente il viene tacciando di follia, e volendo fargli credere ingannatrice l'amante, gli propone di fargli vedere coi propri occhi come esso Duca è accolto di notte tempo dalla principessa.

Dato il convegno, ed avendo fra le damigelle di Corte una druda, la persuade ad accoglierlo, vestita degli abiti di Ginevra; con tal mezzo trae in inganno Ariodante, il quale mal soffrendo un tanto tradimento risolve togliersi la vita. Impedito di ferirsi dal fratello Lurcanio che furtivamente e temendo insidia l'aveva seguito, si precipita da uno scoglio; se non che pentitosi ad un tratto, ed abile essendo al nuoto, potè salvarsi e fuggire di là. Testimonio del fatto e dolente del perduto fratello, Lurcanio accusa al Re Ginevra come impudica, la quale secondo le leggi dello Stato avrebbe dovuto perire, se fra un mese non fosse difesa da un cavaliere in campo chiuso, contro l'accusatore. Pubblicato il decreto ne giunse la nuova ad Ariodante il quale, benchè persuaso della di lei reità, non potendo comportare che essa ne debba morire, nè presentandosi, già quasi spirato il termine, altro campione, risolvè difenderla; perlocchè assunte sconosciute insegne venne alla Corte. L'uso concedeva un segreto abboccamento al difensore coll'accusata, ed è questo che forma il duetto di cui si tratta. La situazione è sommamente drammatica. Il guerriero che sta per esporre la sua vita a sostenere l'innocenza di Ginevra si fa qui suo accusatore, e colle minaccie di morte, e con un furore a stento represso, che dagli atti, dalla voce e dallo sguardo, non ostante la visiera, traspare, costituisce per essa un inesplicabile tormentoso mistero, che non può spiegare finchè crede perito l'amante, « *Oh! se dall'ombre tornassero gli estinti!* » dic'ella, e la già accorta rassomiglianza la rende più ansiosa di conoscerlo e provargli la propria illibatezza, che dell'esito dell'imminente combattimento. Nè meno agitato è l'animo d'Ariodante fra il credere, o a ciò ch'ei vide cogli occhi propri, o alla sicurezza con cui Ginevra persiste a dirsi innocente.

Osservate con quanto affetto essa pronunzia quelle parole « *Per pietà deh! non lasciarmi* ». Notate di quai terribili note è vestita la risposta del guerriero « *Questo volto non vedrai, Se non cado al suolo estinto* » e l'orrore dipinto nei due seguenti versi « *Di pallor mortal dipinto Ti farà d'orror gelar* ». Notisi passo passo come in tutto questo dialogo la musica è vera espressione dei moti dell'anima, e seguendo la parola senza alcuna ripetizione, varia la modulazione ed il ritmo degli accompagnamenti or tranquilli, or agitati, or frementi secondo il senso lo esige.

Ma gli affetti sono giunti a tale tumulto, a tale angoscia che richiamano per un momento intorno al cuore tutte le potenze vitali. Ecco l'adagio preceduto da una modulazione che non poteva essere meglio scelta ad esprimere lo stato degli animi, non oziosa, non messa per una semplice convenienza musicale. Ecco l'*a due* semplicissimo ma pieno di verità, e soltanto lungo quanto è supponibile possa durare in tanta tempesta un'apparenza di calma.

Ripreso vigore, Ariodante vuole involarsi, Ginevra insiste perchè si sveli, la sua insistenza vieppiù lo adira, e già sta per palesarle quel nome, per iscoprirle quel volto, ch' ei crede doverla come un fulmine annientare... Suona la tromba che lo chiama al campo. L'agitazione è al colmo, cessa la melodia che più nol comporta l'affetto; tronchi sono gli accenti, il ritmo solo può spiegarne la foga. Che di più appassionato di quelle parole - *Mi manca l'anima?* che di più lacerante di quel grido di Ginevra che precede di poco le ultime cadenze, e si ripete nell'ultima? Giovani! di bellezze musicali sì semplici in apparenza e sì vere, di rado se ne incontrano e fra i moderni e fra gli antichi: studiatele.

L'indole degli elementi dell'arte nostra ci porta naturalmente ad alcune considerazioni sulla piega che dovrebbero dare i poeti alla poesia destinata ad essere vestita di note, intorno alla quale non ben s'accordano i dotti. Anche qui preghiamo ci sia perdonata un'incursione nelle altrui proprietà; vi siamo spinti dal vedere come spesso i maestri siano costretti a trattare parole tanto scipite che agghiaccierebbero qualunque più calda immaginazione; vi siamo spinti ancora da che i nostri poeti drammatici vogliono rovesciare sull'ignoranza dei maestri la colpa delle loro insulsaggini. Egli è sì dovere dei maestri di apprendere a ben intendere il valore delle frasi, delle bellezze poetiche, ma è dovere pur anco del poeta che scrive in questo genere, di conoscere i limiti della espression musicale, e in questi restringersi ponendo e nel ritmo poetico e nella dizione e nella scelta delle parole, massima cura, affinchè tutto possa concorrere all'espressione, alla verità.

XL. Si è da molti e per lungo tempo creduto che il primo requisito dei versi destinati al canto consista nella scelta di vocaboli facili a pronunciarsi, evitando le durezze di molte consonanti. Metastasio scriveva al cembalo e molto studio in ciò poneva, e per verità era in quei tempi necessario, perchè le arie drammatiche destinavansi, più che all'espression dell'affetto, a far ammirare le qualità direm quasi materiali del cantante. Infatti nelle partiture dei maestri d'allora troviamo appena accennate le note principali del canto, onde lasciare in libertà il cantante di frastagliarlo in mille guise, sì che l'idea del maestro veniva

a perdersi intieramente. L'impero della melodia non per anco stabilito, non conosciuta la potenza espressiva del ritmo, la poesia non impiegava che recitativi per le più belle situazioni drammatiche, ed offriva d'ordinario alla musica ritmica sentenze morali, in cui il cuore cessava di prender parte.

Altri più grammatici che artisti non calcolando per nulla il sentimento delle parole, condannano qualunque poesia in cui la dizione non sia forbitissima. Noi non saremo mai per difendere gli errori di lingua, e le tante goffaggini che furono regalate e tuttavia si regalano al teatro italiano, solo osserviamo questo genere di poesia dover essere più d'ogni altro pieno di affetto.

Ai primi opporremo la prosa della liturgia la quale si canta benissimo, non ostante e la poca armonia che in molte parole spesso vi si incontra, e la mancanza totale di ritmo. E non si canta in ogni lingua? Ai secondi faremo osservare la sconvenienza del metro italiano e della rima colla natura della lingua latina che in molti inni e nelle sequenze s'incontrano e che pure nulla tolgono al *Dies irae,* allo *Stabat Mater* ed altri cantici della natura eminentemente musicale, e, dicasi pure, veramente poetica che intrinsecamente posseggono. - Fra una poesia calda d'affetto sebbene di non bella dizione, ed una forbita ma fredda, sceglieremmo sempre la prima da porre in musica (11).

Abbiamo disapprovato le arie consistenti in sentenze morali; non si creda perciò approvar noi la menoma immoralità sulla scena. Il teatro deve concorrere al miglioramento sociale; ma non perciò il dramma deve contenere delle prediche: vi sarebbero mal'accolte. Presentare allo spettatore il quadro delle vicende, delle passioni umane, facendo sì che il vizio si mostri odioso anche quando trionfa, che s'ami la virtù sebbene soccombente, informare gli animi alla commiserazione degli infelici, al bello d'ogni più bella azione, ecco la morale del dramma.

Stimiamo inutile far qui parola del dramma giocoso o buffo. In questo genere gli affetti sono più miti, e per l'ordinario non oltrepassano lo scherzo; e però di rado esigono dalla musica più che mezze tinte: ond'è che il maestro in tali drammi, scelto un ritmo, un tono analogo alla situazione, è del resto per lo più libero di dare sfogo alla propria fantasia, ed anzi molto spesso gli corre l'obbligo di far tutto da sè; e purchè non gli manchi l'estro e la perizia nel maneggio dell'arte, qualunque cosa ei faccia sarà per bene (12). Ciò vediamo nelle migliori opere di Rossini, e segnatamente nell'*Italiana in Algeri* e nel *Barbiere di Siviglia,* nelle quali i migliori pezzi sono costrutti su parole del tutto insignificanti, e in situazioni comiche sì, ma di poco risentito affetto.

Che se talvolta la poesia vi si innalza a forti passioni, ad affetti veementi, che pur si destano in ogni cuore a certi urti; allora anche la musica deve seguirne il volo. Ciò accade più spesso nei così detti drammi semiserii, contro cui tanto si è declamato e tuttor si declama, mentre non si manca di ammirare le tragedie miste in cui sono introdotti bassi ed anche burleschi personaggi; come in quelle di Vittor Ugo e di Shakspeare che ne sono il modello.

CAPITOLO VIII

La Musica considerata indipendentemente dalla Poesia.

Dalle riflessioni fatte, mentre chiara apparisce la potenza espressiva della musica per la relazione che ha colla vita, si scorge pur anche essere questa espressione affatto generica, nè potersi individuare i sentimenti dalla medesima rappresentati, se non col soccorso della parola articolata. Infatti, spoglia la musica di questo soccorso, vi dipingerà una vitalità gettata, a così dire, nel pelago delle umane vicende, combattuta o favorita dalle circostanti potenze: vi farà bensì conoscere e la natura degli urti, e il piacere o dolor che ne prova, e la forza che è in essa, o non è, di reagire; ma non potrà dire i nomi con cui noi possiamo intendere il personaggio di cui si tratta, o la passione che lo agita o le circostanze che gli danno favore o gli s'attraversano. Ed ecco il vero, per non dire, il solo motivo per cui agli stromenti più caratteristici ed espressivi si preferisce la voce umana: motivo che dovrebbe bastare a persuadere i cantanti, siccome la chiara e ben distinta pronuncia della parola è per essi principalissimo dovere.

Ma se ella è così la cosa, dovremo noi rinunciare alla musica istromentale per ciò solo che la sua espressione non può essere individuata? Mai no. La musica per sè stessa è bensì una lingua, un'espressione affatto generica e, diremo quasi, misteriosa; ma non già oscura: lingua che non all' intelletto, bensì alla sensibilità si dirige, e questa vi risponde e tutta in sè la accoglie. Dallo stesso mistero scaturisce per l' uditore educato un diletto maggiore, perchè non legando in alcun modo l'immaginazione, ciascuno può applicarlo a seconda dell' indole propria e delle reminiscenze che in lui ridesta, di affetti consimili altra volta provati.

Nè è poi sempre difficile il fare applicazione di una musica istromentale quando questa sia ben condotta e mossa da un pensiero determinato. Prendasi ad esempio il primo tempo della suonata, opera 27, di Beethoven, inserita nell'*Antologia della Gazzetta Musicale di Milano* al N.° 3. Chi non intende essere quella musica l'espressione di un' anima profondamente addolorata e combattuta dalla sventura? Il medesimo autore non vi dipinge la vita guerresca nella sua ottava sinfonia, e la vita campestre nell'altra distinta col N.° 6?

La musica istromentale ha poi anche il pregio di lasciare libero il corso alla potenza immaginativa del maestro. In questa egli non ha d'uopo di negare sè stesso per esistere e parlare secondo l'altrui mente, ed è perciò dal proprio cuore che riceve l'ispirazione. Nè è certamente minor merito il creare da sè, di quello sia il fondersi negli altrui concetti sovente freddi e scipiti.

XLI. Se però riflettasi che il linguaggio musicale, oltre all'essere così generico e indeterminato, è poi anche sommamente fugace, sarà facile persuadersi, non bastare al vero bello la chiarezza e verità di espressione; ma essere necessaria a quest'arte, più che ad ogni altra, l'unità, la varietà, la ordinata disposizione o condotta, e la più squisita esecuzione. Delle quali cose dovendo ora discorrere, il faremo dando insieme un' occhiata di confronto alle arti sorelle, affinchè da ciò che hanno fra loro di comune o differente, più chiare emergano alcune verità principali.

XLII. Ciò che costituisce la principal differenza fra le arti anzichè nei mezzi materiali o nel senso su cui agiscono, già il dicemmo, consiste nella mobilità o immobilità di cui sono dotate, e nell'influenza che esercitar possono sulla vita; arti mobili sono la poesia, l' oratoria, la musica e la mimica: arti immobili sono le plastiche e l'architettura. La poesia, l'oratoria e l'architettura hanno un'influenza immediata sulla vita, le prime colla potenza di persuadere le altrui volontà a tali più che a tal' altre azioni, opinioni o credenze: l'altra perchè non all'immagine di un oggetto rappresentato, ma all'oggetto reale dà forma conveniente a palesarne l'intimo scopo e natura. Quindi questa ritrae il suo bello dalle nozioni che tutti abbiamo intorno alla proporzion delle forze materiali, all' equilibrio dei gravi, ed allo scopo dei monumenti che erige. La vastità, eleganza e ricchezza di un tempio non solo vi parlano della maestà dell'essere a cui è consacrato, ma eziandio della pietà e grandezza di chi lo volle eretto. La magnificenza dell'arco della pace in Milano (il più bello che esista) attesta e la grandezza degli esseri che n'erano gli arbitri, e quella del popolo cui fu recata, e quanto fosse desiderata.

Le arti plastiche sono immobili, ma la pittura ha un vantaggio sulla statuaria nell'uso dei colori, delle molte figure, e della scena, e però il campo del pittore è assai più vasto. Nella statuaria, se disdice il colore, ben più disdice la moltiplicità delle figure, (se non trattasi di bassi o mezzi rilievi) a meno si possano riunire in un sol gruppo: del pari non amette scena, e vi sono inesprimibili le circostanze di luogo e di tempo. Le quali cose tutte obbligano lo scultore ad una somma semplicità di concetto, e rendono disdicevoli alla statua quelle vesti che inutili al carattere, o nascondendo troppo le forme naturali, ne toglierebbero l'espressione delle movenze e delle modificazioni muscolari.

E però se non siano ammissibili (nè sempre lo sono) alcuni segni simbolici a servire di *quasi nome* al soggetto, l'espressione della statua è generica quanto quella dei suoni inarticolati.

Massima difficoltà e dovere precipuo delle arti immobili si è il dar vita e movimento ai soggetti rappresentati, i quali perciò debbono essere immaginati o colti nel miglior punto di azione, che sarà sempre quello in cui l'affetto può meglio manifestarsi; servata la ragion della grazia. Mirabile fu in ciò l'arte del Sanzio e spiccò massimamente nel dipinto rappresentante l'Incendio di Roma, nel quale a far conoscere l'impeto del vento che le fiamme dilatava, espresse una donna quasi corrente, le di cui chiome e vesti invece di sventolare all'indietro come al solito, le si raggruppano sul davanti. Nè meno valente fu il Canova. Osservatene l'Ebe - Vedendola in profilo, sembra veramente ch'ella debba muovere il passo, tanto la persona è sporgente oltre la linea d'equilibrio, e se ponete mente all'aderire che fanno le vesti sul davanti mentre svolazzano all'indietro, accorgerete come essa indubitatamente corre fendendo l'aria.

Bellissima del pari è la mossa con cui Monti di Ravenna atteggiò la statua monumentale di Parini; essa vi rappresenta il poeta che sta cercando un'acconcia parola, la quale dal sorriso di cui brillagli il volto, accorgete già balenargli nel pensiero, e pare perciò ch' egli stia ad un punto di muovere il braccio sospeso a segnarla sulla tavola sostenuta colla sinistra.

XLIII. Per l'opposto nelle arti mobili l'artista ha da studiarsi di arrestarne quasi la fugacità e renderne tanto più profonde quanto meno durevoli sono le impressioni. A questo fine l'artista (oratore, poeta o musico ch' ei sia) scelta un'idea principale, conviene s'adoperi onde la medesima rimanga sempre presente al pensiero, nel che consiste propriamente la tanto raccomandata unità. Siccome però il trattenere la mente in un'unica idea produrrebbe monotonia e noja, qualora non si presentasse la medesima con sempre nuove forme, e associata a idee

secondarie che le diano rilievo, così si scorge non dovere l'unità escludere la varietà: tale è la strada segnataci dai più grandi maestri in ogni genere d'arti.

Leggete il Furioso del divino Ariosto, e vedrete come tutte le immense fila di quella gran tela concorrano allo scopo ch'ei si è prefisso; l'esaltazione dell'eroismo cavalleresco, cioè, e quella della Casa d'Este per mezzo della genealogia, o per dir meglio, l'eccitare a nobili imprese la medesima famiglia per mezzo dell'emulazione degli avi. Leggete il Goffredo di Tasso, e vi troverete un'immensa varietà nell'unità di scopo; e fra i moderni leggete i Promessi Sposi del nostro Manzoni.

L'unità e la varietà convengono non meno alle arti immobili, poichè se la varietà desta interesse e attrae l'attenzione, l'unità la raccoglie e fa che meglio si intenda e più profondamente si risenta l'idea dell'artista. L'unione di questi due principii è poi ciò che forma l'armonia nel suo più ampio senso, non meno che nel senso particolare con cui l'intendiamo nell'arte nostra, la quale armonia non si può meglio definire che per la perfetta concorrenza delle parti a far intendere un tutto. Se in un paesaggio rappresentante un sito umido e paludoso avrà il pittore fatto scelta di un cielo ingombro di nubi, e sparsevi le muffe, i giunchi e le piante analoghe con una certa squallidezza nelle macchiette, avrà ottenuto l'armonia.

Ma se è facile al pittore o statuario, al poeta od oratore lo accorgere se esista nella sua opera l'unità, non così lo è pel musico scrittore, e lo vediamo tuttodì nei primi saggi dei compositori novelli. Crediamo pertanto non inutile il determinare a quale degli elementi di quest'arte misteriosa più si addica il conservare l'unità, o l'introdurre varietà.

XLIV. Prendiamo a considerare le opere dei buoni maestri, massimamente nel genere istromentale o nella musica sacra, e non dureremo fatica ad accorgere siccome alla melodia ed al ritmo affidarono l'unità traendo la varietà dalla modulazione e dal contrappunto. E ciò perchè la melodia ed il ritmo sono gli elementi che più si distinguono, e si attraggono l'attenzione, come quelli di cui si forma l'argomento del discorso musicale che noi diciamo *motivo*. E sebbene questo *motivo* ritragga non poca parte del suo carattere dal tono, tuttavia vediamo col fatto che non si tarda a riconoscerlo fra i ravvolgimenti della modulazione, comechè traslatato a toni di diversa natura.

Nè senza ragione l'idea principale di un musicale componimento fu detta motivo, prendendo, da questo le mosse tutto il discorso. Dal medesimo usarono i grandi maestri desumerne tutto il tessuto, spezzan-

dolo in frasi, in gruppi ritmici, e componendo con tali frazioni nuovi canti, passi d'arte, ed episodii ed accompagnamenti. Mirabile in ciò l'arte dei maestri tedeschi, ed in particolare di Haydn e di Beethoven. Si vegga di quest'ultimo il primo tempo della sinfonia N.° 5, in *do* minore. Il motivo consiste in un breve ritmo di tre crome che vanno a posarsi su di una minima o semiminima in tempo forte. Tale movimento prende nel progresso le più svariate combinazioni e quando alla cinquantanovesima battuta subentra un nuovo motivo passa il primo negli accompagnamenti, vi si collega, e forma un' idea unica di due idee diverse. Tale artifizio usato con gusto e senza impronta di stento riesce sempre di buon effetto; poichè tenendo ferma nella mente la ricordanza della prima impressione, le dà sviluppo ed estensione, mantiene vivo l' interesse, e viene a costituire il dramma di un affetto, di una passione.

Ed ogni pezzo di musica debb' essere appunto un vero dramma per riuscire interessante; cioè deve preparare un affetto, seguirlo nelle sue modificazioni, svilupparne la catastrofe, e toccare gli affetti secondarii da quello cagionati, e valevoli a farlo meglio risentire (nel che consiste il vero episodio).

XLV. Non si creda però che con questa legge dell' unità si voglia inceppare soverchiamente il genio astringendolo a troppo angusti confini. All'unità deve accoppiarsi la varietà, ed in quel modo istesso che al poeta non disdice abbandonarsi talvolta al dominio della propria immaginazione, non disdice neppure al musico spiegare ardito volo, e trasportare l'uditore a respirare altre aure, sotto più caldo cielo. Queste sono anzi bellezze di primo ordine, che però non è dato all'artista di creare se non in quei momenti di entusiasmo in cui, piena la mente e il cuore del suo soggetto, esiste intieramente in quello, insensibile alla influenza delle realtà che lo circondano. In quei beatissimi momenti ogni fibra è commossa per lo affetto: chi oserà richiamarlo da quell'estasi? Chi dettar leggi al fervido immaginare? Oh! che il più religioso silenzio regni intorno a lui... Egli pon mano all'opra, egli esprime la piena del suo cuore, qual maraviglia s'ei poggia sublime,

« E muove col pensier l'Empireo tutto? ».

È allora che dir puossi: *Est Deus in nobis,* e che la miglior filosofia è quella di abbandonarsi intieramente al proprio impulso.

Ma oltre al non potere l'artista sempre ch'ei vuole riscaldarsi a tal segno, questi momenti durano di rado quanto basta ad un intero lavoro. Il

bisogno stesso di afferrare l'idea che passa, e il tempo sempre troppo lungo di fissarla colla matita o colla penna, richiamano l'artista dall'estasi; nè è poi sempre facile il riaccendersi al medesimo grado nel medesimo affetto. Che fare allora? Conviene chiamar l'arte in proprio soccorso, e coi dettami di questa sviluppare quelle poche idee che il genio dettò, disporle, condurle, farne un tutto.

Talvolta anche accade che mentre si medita su di una idea, se ne scoprono meglio le bellezze e il partito di cui è suscettibile; la mente concentrata in quella meditazione a poco a poco si riscalda di un fuoco, che se non giunge all'entusiasmo, è per compenso più durevole. Allora allo scrittore, se fu educato a buona scuola, se ha bene studiato i buoni modelli, se ha fatto veramente sua l'arte, la filosofia sarà soccorrevole: ei darà il migliore sviluppo alle sue idee, e sentirà con giustezza i limiti entro cui lo restringe quel memorando precetto: *Ne quid nimis*, limiti che il solo buon senso può additare, e che perciò sì facile è oltrepassare.

XLVI. Egli è qui da farsi una distinzione fra i diversi generi di musica a proposito appunto dell'unità, poichè se è vero sia questa necessaria in tutti i generi, è vero altresì dover intendersi in diverso grado secondo lo scopo di ciascuno.

Si è detto, l'unità arrestare in qualche modo la somma fugacità delle impressioni, e facilitare la classificazione dei sentimenti dalla musica espressi. Ognun vede dunque di leggieri doversi applicare con diversa proporzione nella musicale composizione, secondo che trattasi di soli istromenti, o di musica vocale, e questa ancora doversi distinguere nei due generi sacro e drammatico.

La musica istromentale non ha parole che la dichiari, ogni pezzo deve dunque proporsi un unico affetto, un tema unico. Ogni salmo, ogni inno, ogni preghiera della liturgia non contiene per lo più che un solo sentimento, o la contemplazione di un dato mistero: oltre a ciò la lingua ne è molto meno generalmente intesa. Questi due generi richiedono dunque maggior unità e intrinseca potenza musicale, che il genere drammatico, il quale, oltrechè dichiarato da una lingua più nota, giovasi ancora e della scena, e della personificazione dei soggetti, ed ha poi per primo e principal dovere di seguire le modificazioni e il passaggio dall'uno all'altro affetto, che la progressione del dramma presenta.

L'unità del dramma, per quanto riguarda la musica, deve consistere in una certa uniformità di stile che intiero lo abbracci, e nel carattere particolare di ciascun personaggio che il musico deve al pari del poeta conservare, anzichè nel ritorno dei medesimi motivi. Ciò che diciamo

del dramma cantato, s' intende del pari del dramma mimico, sebbene il linguaggio dei segni sia men chiaro (13). Abbiamo infatti esempii bellissimi (specialmente del celebre Mayr), di opere in cui ben pochi motivi sono ripetuti, e solo il sono quelli che cadendo sui punti principali dell'azione, o di più risentito affetto, era ragionevole di fermarvi l'attenzione dell'uditore. In tutti gli altri generi le idee principali debbono ritornare e ripetersi, altrimenti l' esperienza ne dimostra essere il loro effetto pressochè perduto.

CAPITOLO IX

Altri precetti artistici applicati alla Musica.

Oltre all' unità e varietà già dicemmo essere precetti o bisogni dell'arti tutte l' invenzione, la disposizione e l'esecuzione. Senza dilungarci di troppo, riguardo all' ultima che in musica è affidata ad una classe particolare di artisti, discorreremo delle prime; e siccome l'arte nostra più a quella della parola che ad ogni altra per propria natura s'accosta, restringeremo fra queste il confronto.

XLVII. Nell' una e nell' altra l' invenzione riguarda l' affetto che si vuole destare e lo sviluppo di cui è capace, ossia la verità che si vuol dimostrare e le ragioni su cui si appoggia. Ciò costituisce l'idea o argomento. Perciò l' oratore ed il poeta prendono le mosse dalla narrazione di un fatto, da una verità da provarsi mentre il musico prende le mosse da una situazione d' animo o ideata da sè, o fornitagli dal poeta, spesso ancora da un' idea melodica, da un pensiero tutto musicale dettatogli da indefinibile impulso; ma sempre relativo ad un qualche affetto provato o immaginato.

XLVIII. La disposizione, parlando di musica, dicesi più comunemente *condotta*, e consiste nell' arte di disporre le idee principali e le accessorie in modo che le une preparino le altre, ed appariscano non già capricciosamente o a stento, ma pel naturale sviluppo dell' affetto necessariamente succedersi.

La buona condotta dà ai lavori d' arte quel carattere di spontaneità per cui volgarmente li diciamo di *getto,* parendo infatti essere quel lavoro uscito dalla mente dell'artista colla medesima facilità con cui una statua esce in ogni sua parte compiuta da una forma precedentemente preparata. Gl' italiani hanno in ciò un' attitudine mirabile; e se ponessero maggior cura di variare le forme, vincerebbero agevolmente gli stranieri. Volete sapere d'onde nasce che tante composizioni, per altro

assai mediocri, riescono graditissime? Da una buona disposizione, da una condotta piana e naturale, che seco trae l'uditore senz'alcun urto, senza fatica.

L' arte di disporre le idee e ben condurle è di sì alta importanza che senza di essa nulla valgono e le più felici ispirazioni, e la scienza tutta del contrappunto. Persuasi di tale verità, ci studieremo di darne qui le norme, per quanto è possibile, migliori, non tralasciando di avvertire la necessità di osservare le opere dei gran maestri, onde perfezionare il proprio accorgimento e il sentire squisito di tal genere di artifizio.

XLIX. Nella musica, come nell'oratoria o poesia, importa moltissimo il ben incominciare, di cui vi sono due principali maniere, coll'*Esordio* cioè, e coll'*Ex abrupto*, che a dirle musicalmente sono l' introduzione o preludio, o l' assoluto motivo principale.

Primo scopo dell' introduzione o preludio è il destare l' attenzione e l' interesse dell' uditore, togliendolo a poco a poco dalle realtà che lo circondano per trasportarlo al genere di vita voluto dall'artista. Questa sola riflessione basta a far conoscere quanto importi il dare all' introduzione un carattere interessante, ed ora analogo all' idea principale, talvolta anche totalmente diverso (a principio) secondo l' affetto cui si ha in mira di condursi a trattare.

Egli è perciò che nei buoni scrittori troviamo talora l' introduzione contenere quasi l' embrione del motivo principale, o di qualche altra idea fra le più salienti del corpo totale; talora esserne affatto diversa e per idee melodiche e per ritmo. Sempreché la natura dell'affetto preso ad argomento non consigli quest'ultimo partito, non cesseremo di consigliare l' uso della prima maniera, massimamente nella musica sacra o solamente istromentale, la quale, come già accennammo, richiede maggior unità. Con tale pratica infatti, l' esordio musicale viene ad essere tessuto appunto come debb' esserlo l' oratorio in cui (eccettuato il caso che l' oratore prenda a parlare di sè) si debbe discendere da una idea generica all' idea particolare costituente l' argomento del discorso.

Che se riguardar si voglia la cosa solamente dal lato musicale, non è a dirsi il miglior effetto prodotto da un motivo, quando se ne sono udite prima alcune parti in un ordine non ben chiaro e definibile. Quel motivo è allora per l'uditore un raggio di luce che gli dichiara il genere di vita in cui si vuole trasportarlo, e gli rende facile il conoscere e misurare la natura delle potenze che gli stanno a fronte.

Nell'uno e nell'altro genere d'introduzione l'arte di ben condursi al motivo principale, e far sì ch'egli giunga opportuno, sta tutta nell' ar-

monia e nell'evitare le cadenze finite sino al punto dell'attacco. L'artifizio medesimo alternato con opportune sospensioni serve a condurre gli episodii e rendere necessario il secondo motivo quando vi si voglia introdurre.

Il principio *ex abrupto* (cioè senza introduzione preparatoria) sembra esigere una potenza materiale di suoni e di ritmo capace di scuotere a un tratto l'udienza e cattivarsene l'attenzione. In tal caso non si tratta più di condurre poco a poco l'uditore ad un nuovo genere di esistenza, ma sì di trasportarvelo di peso. Così vediamo praticato dagli oratori e dai poeti.

Fin qui del principio, il quale sia pure felicissimo, non è che la *metà dell' opera*, ed è perduto se il proseguimento non vi corrisponde acquistando sempre maggior interesse; onde il precetto oratorio: *Cave ne decrescat oratio*, e quell'altro detto : *Motus in fine velocior*. E ciò dipende dalla condotta e dalla buona disposizione delle idee, arte che vuol essere ora considerata da un punto di vista più alto e più morale che non nel solo maneggio dell'armonia e delle cadenze.

L. Ella è una verità di fatto che ogni volta l'arte non giunge a togliere a sè stesso chiunque viene a chiederle una commozione, una modificazione della propria esistenza, ben lunge dal raggiungere il punto a cui sta la bellezza, fallisce lo scopo e cade. L'artista ha invero una difficile missione, se non che ei trova per lo più una disposizione favorevole nell'animo dell'ascoltatore. Al tempio, all'accademia, al teatro sempre gli si richiedono commozioni, affetti; sempre si è disposti a lasciarsi da lui trasportare ove meglio gli aggrada. Ma questa disposizione si cambia in nimicizia se l'artista non adempie a quanto ha promesso, o se per ottener troppo dà nel confuso e oltrepassa il limite della bellezza. L'artista che osa affrontare il pubblico ha già fatto una ben importante promessa; misuri dunque le proprie forze prima di farne una seconda, più della prima impegnosa, esordiendo da troppo alto punto.

Cave ne decrescat oratio. Affinchè il discorso musicale vada aumentando d'interesse e dignità, conviene: 1.° Esporre le idee da principio colla massima semplicità riservando alle successive ripetizioni quegli artifizii che possono dare alle medesime maggior risalto. 2.° Disporre le melodie e i passi caratteristici in modo che i più espressivi succedano ai meno, e si passi senza stento dall'una all'altra idea. 3.° Evitare le lunghezze, ritenendo essere assai meglio il generar desiderio che sazietà.

Nei grandiosi pezzi stromentali in cui il genio del compositore spazia con maggior libertà, solevano i grandi scrittori, alquanto anteriori

a noi, fare due distinte parti, delle quali la prima tuttta d'invenzione è una semplice esposizione delle idee melodiche; mentre la seconda si raggira quasi totalmente sulle medesime, ma variamente disposte, ed elaborate con nuove modulazioni, e con vago ed elegante intreccio delle une colle altre. Tale pratica non per anche dimessa dai buoni compositori stranieri, è il miglior mezzo di aumentare l'interesse dando all'intiero lavoro musicale quell'unità e varietà che lo costituisce un vero dramma.

Non così si adopera per lo più in Italia. Troppo fidando i nostri maestri nella bellezza delle loro melodie, altro non fanno nella seconda parte che ripetere semplicemente le idee esposte nella prima con egual ordine e forma, e senza variazione sensibile nelle modulazioni e nei contrappunti. Risulta da ciò che l'interesse va diminuendo, e si potrebbe tralasciare l'una delle parti, se la ripetizione non fosse necessaria siccome l'unico mezzo ad arrestare in qualche modo la somma fugacità delle impressioni (14).

LI. *Motus in fine velocior.* Ogni volta la potenza del genere della vita si mostra vittrice della potenza che la oppugnava acquista diritto alla nostra stima, alle nostre lodi. Se poi durando alcun tempo la lotta, la medesima potenza vitale si mostra non solo vittoriosa, ma piena di esuberante energia, quando appunto saremmo inclinati a crederla stanca, allora ne suscita un sentimento di ammirazione che non manca mai di manifestarsi coi più clamorosi applausi. Tale è il motivo del citato detto, applicabile egualmente alla potenza morale e creatrice del compositore, ed alla sveltezza e forza fisica dell'esecutore. Dico potenza morale del compositore riferendola e a quanto sopra accennammo dell'aumento d'artifizio verso il fine, e a qualche felice idea novellamente introdotta prima della conclusione, la quale non mancherà mai di effetto se ispirata ed espressiva. Il ritmo più concitato o l'uso di passi più fragorosi, brillanti e di maggior bravura fruttano al compositore applausi, di cui una parte è tutta meritata dagli esecutori.

Ella è questa la ragione della stretta nella fuga, della cappelletta nei pezzi drammatici di qualche estensione, così come dei passi più difficili i quali, riservati al fine, non mancano mai di assicurare un trionfo all'esecutore che sa renderli con una certa apparenza di facilità. Ragione che spiega l'importanza del trillo finale, egualmente che la vaghezza del capitello corinzio, e il soffermarsi immobile il danzatore dopo molti rapidissimi giri, i quali in apparenza dovrebbero squilibrarlo.

LII. È qui da ricordare il dovere che hanno gli artisti di sacrificare alle grazie, temperando tutte le espressioni di soggetti spiacevoli, quando non si possano evitare intieramente.

Sebbene le arti debbano non solo al diletto ma al perfezionamento morale, per quanto sta in loro, aspirare, egli è però vero non poter giungere a sì nobile scopo che per mezzo del piacere proveniente dall'esercizio della sensibilità e della vita: esercizio al quale la volontà ricusa di prestarsi se si tratta di oggetti o d'idee ributtanti. La vista di un cadavere o di un' orrida ferita fa torcere lo sguardo inorridito: le grida stridule e forsennate feriscono ingratamente l'orecchio. Un artista di gusto delicato e d'animo gentile non lorderà sè stesso e l'arte con la rappresentazione di cose che l'urbanità proscrive, massimamente se non giustificate da lodevole scopo.

Il pittore ed il poeta, le cui arti possono accennare ad oggetti materiali e determinati, e sono perciò stesso dotate di un' influenza più immediata sulle idee, possono più spesso essere condotti dalla natura dell'argomento ad accennare a simili idee, ma sono in pari tempo con maggior facilità avvertiti della loro sconcezza e bruttezza.

Il musico non è meno in pericolo di cadere in siffatti errori senza poterli poi giustificare colla ragione dello scopo morale al quale egli coi soli mezzi dell'arte propria può mirare solo indirettamente.

Pel musico sono trasgressioni a sì giusto precetto le imitazioni obbiettive di suoni discordanti, di voci urlanti, di grida smoderate quando si vogliono rendere troppo fedelmente a costo della buona armonia. Ciò fanno quei concertisti ciarlatani che privi di vero merito cercano supplirvi, imitando l' abbaiar de' cani, il miagolar de' gatti e tante altre sciocchezie che il solo idiota applaude credendole cose molto difficili.

Più ancora il trasgrediscono quei maestri, i quali disprezzando le leggi più inconcusse dell'armonia, affastellano nelle loro composizioni modulazioni viziose, armonie discordanti, errori d'ogni sorta, sì che, se argomentar volessimo la squisitezza del sentire dal modo di scrivere di molti di essi, non privi per altro di felice immaginare, saremmo portati a crederne ben ottuso l'organo sensorio.

Le leggi dell' armonia non sono convenzioni da cui si possa deviare, non sono dettate dal capriccio o dispotismo dei maestri istruttori, ma una rivelazione dell'intima natura dell' uomo in relazione coll' arte; il limite del bello nell'elemento armonia.

Chiuderemo questo capitolo con ricordare ai novelli scrittori la necessità di formarsi uno stile, ponendo sott' occhio un'osservazione pur troppo giustissima che ci vien fatta dai critici stranieri, alla quale non vale rispondere altrimenti che coll'invincibile eloquenza dei fatti.

LIII. A ragione osservano essi che nella musica italiana, specialmente drammatica (quasi la sola che abbiamo da che fummo presi dalla mania delle riduzioni), a partire dalla rivoluzione rossiniana, non ostante

la moltiplicità degli scrittori, trovasi una tale uniformità che difficile ne rende il riconoscere lo stile individuale di ciascuno (15).

Dipende ciò forse da carattere nazionale? o dovremo noi pendere verso l'opinione di chi reputa esaurite tutte le possibili combinazioni e nulla di nuovo ed originale potersi omai immaginare? Nè l'una nè l'altra ci sembrano le vere cagioni, e perchè varia è dovunque natura, e perchè troviamo grandissima differenza di stile e molta novità negli autori stranieri. Bensì crediamo tanta uniformità dei nostri, nascere dall'essersi fatti seguaci e schiavi di certe determinate forme, pel favore che ottennero presso il pubblico.

Volgiamo lo sguardo alle nostre opere teatrali, consideriamone le sinfonie, le arie, i duetti, e vi troveremo una rassomiglianza tale di forme che fa di essi quasi un medagliere in cui trovi appena variati i tratti delle fisonomie effigiatevi. Sempre le medesime divisioni di tempi, sempre motivi intercalati coi *crescendo,* e negli *adàgio,* e nelle cappellette, e nelle sinfonie, e nei pezzi concertati. La medesima uniformità si può di leggieri osservare nell' arte di trattare gli accompagnamenti: sempre i medesimi arpeggi o piani, o a sestine, o a contrattempi, o a suoni battuti. Ora, fossero anche sempre nuovissime le melodie, e svariate le modulazioni, la monotonia sarebbe non di meno inevitabile (16).

Apriamo ora gli spartiti del *Guglielmo Tell* di Rossini, di *Roberto il Diavolo* o degli *Ugonotti* di Meyerbeer, della *Muta di Portici* di Auber, del *Tebaldo e Isolina* di Morlacchi, del *Giuramento* di Mercadante, e vedremo che, sciolti dalla servilità delle forme, ne nasce bentosto maggior novità; e non essendone men ragionata la condotta, l' interesse ne è più vivo, il carettere più individuato, e il genio più libero spazia.

Allo scrittore che veracemente il voglia, non sarà difficile formarsi uno stile, purchè alla propria immaginazione appresti alimento colla lettura degli autori più distinti per originalità. Rossini ebbe immaginazione fervidissima, eppure dopo certo numero di opere sembrò quasi esausto; quando recatosi a Parigi ed ivi pascolata la mente coi capi d' opera delle scuole tedesca e francese potè prendere nuovo slancio e sorprendere l'Europa col suo *Guglielmo Tell,* in cui niuna riminiscenza trovi delle opere antecedenti.

Ma alla lettura conviene applicarsi non già per imitare il fare di tale o tal altro maestro, bensì per ampliare le proprie vedute e risvegliare la fantasia. Il vero fonte da cui derivare lo stile è il proprio cuore. Fatto tesoro di idee, conviene studiare sè stesso ed esprimere ciò che si sente; ma sovra ogni cosa conviene guardarsi dalle formole.

Il ripetiamo; formarsi uno stile non è cosa sommamente difficile, e se riescono i semplici esecutori ad imprimere un carattere particolare

a tutto che suonano o cantano sebbene trattino idee altrui, ben più facile lo sarà al compositore. Così fecero i grandi artisti d'ogni genere, tempo e nazione, e i loro nomi celebra non peritura fama.

Qui non possiamo a meno di lamentare altamente la mancanza di un' istituzione in questa nostra Italia, il di cui scopo sia di far conoscere le migliori produzioni dei maestri d' ogni tempo e nazione che non possono trovar luogo nei teatri. Quale istituzione potrebbe recare sommi vantaggi; l'istruzione degli artisti, cioè, e facilità agli esordienti di farsi conoscere, esponendovi coi necessarii mezzi di esecuzione le loro composizioni.

Giunti gli alunni al termine dello studio del contrappunto, tutti si accordano nel raccomandare ai medesimi l'osservazione continua delle opere dei migliori maestri, e di prenderle a modello: ma a dir vero lo studio fatto sulle partizioni senza sentirne l'effetto nell' esecuzione è di ben poco giovamento. Egli è come studiare su una piccola incisione appena delineata le opere di Raffaello, di Tiziano, di Canova, di Migliara, di Hayez. Questi medesimi alunni poi hanno d'uopo di provare le loro forze, di esporsi al giudizio del pubblico per farsi dotti di propria esperienza e per trovar committenti, alla qual cosa trovano mille ostacoli. Infatti vogliono essi prodursi col mezzo della stampa? conviene fare le spese dell'edizione col rischio di non esitarne dieci esemplari. Cercano aprirsi la via sempre pericolosa del teatro? conviene lottare colla ritrosia degli appaltatori sempre diffidenti perchè incapaci di giudicare da sè del merito di un maestro. Tendono essi allo stile di chiesa? saranno costretti per lo più a commettere le loro composizioni a scarsa e cattiva orchestra, cui per giunta increscono le prove troppo necessarie ad una passabile esecuzione: sorte comune a tutti i maestri che non hanno acquistata tanta fama da poter dettar legge ad ignoranti committenti. A tutto ciò provvederebbe abbondantemente una accademia, non difficile ad istituirsi in qualunque città possegga un Conservatorio od una sufficiente orchestra. Se ne ritrarrebbe inoltre il vantaggio di diffondere sempre più il buon gusto nel pubblico, la cui retta maniera di giudicare dipende in gran parte dal numero dei confronti che può fare.

CAPITOLO X

Differenze essenziali fra lo stile di Chiesa, d'Accademia e di Teatro.

LIV. Essendo giunti a far parola dello stile, cade in acconcio il dire delle essenziali differenze che il tempio, l'accademia e il teatro esigono nel carattere dell'arte. Incominciamo dal raffrontare la musica di chiesa con quella del teatro, siccome entrambe lavorate su date parole, e costituenti, a così esprimerci, i due stili più essenzialmente opposti.

Dato per massima la musica essere destinata ad aggiungere efficacia alla parola, affinchè più facilmente i cuori ne siano penetrati e commossi, ne viene per conseguenza, dovere lo stile modificarsi a seconda dei diversi affetti di cui si tratta. Sembra in ultima analisi null' altro richiedersi dal maestro compositore che di ben penetrare il valore patetico delle parole, e quello rendere colla massima verità. Ma conviene meglio riflettere alla differenza dello scopo morale delle produzioni drammatiche, e delle cerimonie religiose. Il dramma rappresenta l'uomo all' uomo. La liturgia rappresenta Dio all'uomo, perchè l'uomo si umilii a Dio e lo adori. Nel dramma, il senso morale deve nascere dal conflitto delle passioni e dalle conseguenze della loro sfrenatezza. Nel tempio il senso morale deve reprimere le passioni e rendersene onninamente superiore.

Da tali differenze si scorge qual carattere di maestà e sobrietà debbano assumere le espressioni di tutta la musica sacra: maestà e sobrietà necessarie allo scopo morale delle sacre funzioni, che non escludendo le espressioni di viva allegrezza addicevoli a molte solennità, le temprano però allontanandovi tutto che di basso o triviale si risente.

Quindi, riflettendo alla natura degli elementi dell'arte, si vedrà facilmente, lo stile di chiesa richiedere melodie semplici e grandiose; e se occorre declamazione, non sia troppo risentita, ma sempre dignitosa: armonia pura e svariata con belle modulazioni, in cui però domini per lo più il genere diatonico, e gli accordi sianvi ben collegati: contrappunto elegante e nutrito di belle imitazioni: di quando in quando qualche bel tratto fugato: ritmo quieto, e soprattutto lontano dai movi-

menti ballabili troppo comuni: e finalmente esecuzione all' uopo vigorosa, sempre espressiva, e parca d' abbellimenti e dei così detti passi di bravura.

Una delle principali qualità necessarie per ben riuscire nella composizione della musica sacra si è la cognizione della lingua latina e delle interpretazioni dei sensi mistici che spesso nei Salmi s' incontrano. Senza di ciò è facilissimo cadere in errori di controsenso. Se aggiungi che la musica sacra non può aver altro sussidio fuor quello di una buona esecuzione, troppo difficile ad ottenersi, potrai giudicare quanto sia il merito dei buoni maestri di chiesa (17).

In Italia si manca attualmente di vera musica di chiesa moderna. Si conservano bensì le opere dei sommi maestri antichi, e si riproducono a quando a quando; ma quella non è musica del nostro tempo.

Scrittori e pubblico pendono entrambi fra due sentenze. Vuol essere foggiata con gravità di stile e sui modelli lasciati da Marcello, Palestrina, Pergolesi, Sarti, ecc. dicono gli austeri; ma quella musica non è generalmente intesa. Il pubblico, per rispetto ai più intelligenti non osando chiamarla noiosa, la dice troppo dotta.

Altri vorrebbero una musica brillante, a bei motivi e cabalette, non fughe, non molta gravità, ecc. Ma chi ragiona lo scopo della musica sacra vede tosto essere dessa destinata a fine assai più nobile, che non a dilettare semplicemente. Egli è però vero che ad ottenere lo scopo pel quale la musica fu chiamata a far parte del sacro culto, è d'uopo si vesta di amabili forme e, per quanto il comporta la maestà del sacro tempio, cerchi di insinuarsi negli animi con un esteriore ameno. Quando mai gli scrittori, gli intelligenti e la massa del pubblico si accorderanno in un vero genere di musica sacra, come si trovavano d'accordo in altri tempi?

Quando lo spirito del secolo sarà ritornato, come allora, divoto. Le arti sono sempre l'espressione delle comuni tendenze. La crisi politica che sconvolse l'Europa in sul cadere del passato secolo mosse guerra all' altare non meno che al trono. Gli uomini ingannati dai sofismi di torbide menti abbujarono in massima la religione. L'anarchia, più eloquente delle teologiche confutazioni, fece conoscere l'errore. Fu abbjurato alla sua volta l' ateismo, e la ragione fatta saggia dalla sperienza venne pure a proclamare unica vera la religione del Vangelo. Ritornammo cristiani, ma non per anco divoti. Quando saremo tali, le arti riassumeranno il vero carattere religioso; avremo una musica sacra comunemente intesa e veramente nostra, perchè sarà l'espressione vera di un affetto provato.

LV. È qui luogo di avvertire quanto diverso sia il significato dell'orchestra nel teatro e nel tempio. Nell' opera l'orchestra è un essere af-

fatto ideale che meglio sarebbe non si vedesse punto: un essere che deve supporsi quasi una facoltà acquistata dalle più intime fibre vitali di rendere suoni secondo la natura delle impressioni ricevute.

Nel tempio, per lo contrario, l'orchestra è al pari dei cantanti vera attrice, e si può considerarne ogni individuo come un deputato del popolo a celebrare le glorie del Signore, o a porgergli in suo nome preghiera col mezzo a sè proprio.

Di tale diversa missione consegue che, mentre disconvengono al dramma i lunghi *a solo* di qualche istromento, quando non siano richiesti da imperiosa necessità, è per la musica di chiesa quasi un dovere di introdurre una bella gara fra istromenti e voci.

In teatro l'istromento che viene ad interrompere con un *a solo* l'azione, obbligando gli attori a passeggiare in lungo e in largo oziosamente la scena, o facendola rimaner vuota, è un importuno che gode frastornarvi colla ridicola pretensione di occuparvi di lui.

In chiesa l'abile professore che proporzionatamente alle proprie forze non concorresse allo scopo comune, tradirebbe la sua missione, e non adempirebbe l'incarico affidatogli. Nell'un caso e nell'altro la colpa è sempre del compositore cui spetta servirsi convenientemente di tutti i mezzi posti in sua mano.

Più parco dev'essere l'uso degli *a solo* stromentali nelle messe pei defunti (e in tutte le funzioni ove escludesi l'inno angelico), e perchè allora si rappresenta la più terribile scena cui tutti dobbiamo assistere, la morte ed il finale giudizio, e perchè in mezzo al lutto, niun altro sentimento venga a distrarre la mente. Laonde, se nella solennità di quella cerimonia vogliasi porre in azione qualche istromento *a solo*, quello si scelga che per natural carattere può meglio ritrarre il dolore d'una cara affezione perduta, o l'accento di una fervida preghiera, nè questi sentimenti punto si turbino colla vanità dei passi di bravura.

LVI. Il rischio d'incorrere taccia di troppo rigido censore non ci farà passar sopra ad un uso riprovevole che più prevale ove appunto intendesi di rendere più decorose le solennità col mezzo di scelta musica; vogliam dire dei concerti che si eseguiscono qua e colà dai principali individui dell'orchestra, senza riguardo nè al genere particolare della composizione, nè ai divini misteri da cui si distrae l'attenzione del popolo.

Non vogliamo fare odiose similitudini, ma non ci sembra lodevole, che nel tempo della messa, o della benedizione coll'Augusto Sacramento, si voglia distrarre il popolo dalla preghiera e dalla più raccolta meditazione, per occuparne l'attenzione con oggetti del tutto umani. Si tratta di mettere a confronto l'onnipotenza colla bravura di un uomo, sempre risibile ove trattasi di pareggiarla a cose divine. Se credesi ne-

cessario che la musica accompagni l'offertorio, l'elevazione, la comunione, un tale accompagnamento si faccia con qualche mottetto apposito, o coll'offertorio del Messale, col *Sanctus* sufficientemente prolungato, e coll'*Agnus Dei*, o finalmente con pezzi di musica armoniosi e composti espressamente.

Fuori di quelle circostanze in cui è realmente sospesa per un qualche tempo l'officiatura, come ad esempio nel tempo di *Compieta*, se questa non si canta, o quando dopo l'*Ufficio* da morto si prepara per la benedizione col SS. devesi se non altro considerare inopportuno qualunque concerto, che non sia scritto appositamente per la chiesa, qualunque pezzo di musica il cui effetto tenda solamente a far ammirare l'abilità dell'esecutore.

Fra la musica sacra e la teatrale sonovi gli oratorii i quali ora tessuti in veri melodrammi, ora in semplici cantate piuttosto all'un genere che all'altro si accostano secondo son destinati al teatro o no.

S. Filippo Neri (vedi vera filosofia che le umane inclinazioni a santo fine dirige) scorgendo quanto il popolo amasse i melodrammi allora nascenti, pensò farne eseguire, tratti da argomenti sacri, nella congregazione da lui fondata col titolo dell'Oratorio; e molte di queste congregazioni continuarono assai tempo a porgere al pubblico tali trattenimenti. Quella dei Reverendi Padri Filippini di Genova ne dava, non ha molto, e forse prosegue a darne nella quaresima.

Apostolo Zeno e Metastasio ne composero di bellissimi, fra quelli destinati alla scena l'Italia va superba del *Mosè* di Rossini, e meritossi pur lode il *Nabucco* del giovine Verdi recentemente scritto.

Fra quelli tessuti a modo di cantate sono noti *La Creazione*, le *Quattro Stagioni* e le *Sette parole* di Haydn. Il *Cristo all'Oliveto* di Beethoven, il *Messia* di Händel, il *Paulus* di Mendelsshon, e meritano lode le *Sette parole* di Mercadante. Con molto discernimento il dotto maestro Picchianti collocò fra gli oratorii il tanto celebrato *Stabat* di Rossini.

A proposito di questo genere di musica avendo già detto stare fra la drammatica e la teatrale null'altro ne rimane ad aggiungere se non per rimandare gli studiosi all'osservazione di quelli testè citati, e per esprimere il nostro desiderio di vederli fra noi più di frequente prescelti ad onesto ed utile trattenimento.

LVII. Passiamo ora a dare un'occhiata di volo alla musica da camera o da accademia, la quale è oramai ridotta presso noi a ben poca cosa da che il gusto delle riduzioni teatrali ci ha invasi. I concerti o variazioni di bravura; ecco quasi tutto quanto ne rimane di tal genere, surrogate le sinfonie, i quartetti ed altri componimenti originali dalle *Ouvertures* d'opera, e dalle riduzioni d'ogni specie.

Così essendo la cosa, altro invero non ne resta a dire che dei con-

certi e delle variazioni, facendo intanto un voto perchè il buon gusto italiano rivolgasi alla buona musica originale, almeno per ciò che riguarda lo stromentale isolato, e faccia rivivere anche presso noi i buoni quartettisti e sinfonisti, nel qual genere non abbiamo alcuno che possa competere coi Beethoven, coi Mendelssohn, cogli Onslow, ecc., i di cui nomi appena conosciamo.

Nè col desiderare un ritorno al vero genere istromentale vogliamo dire si debba del pari ritornare a quelle medesime divisioni usate da Haydn, da Benincori, da Beethoven, ecc., quasi in ogni pezzo. Benchè la divisione di una sinfonia o quartetto o sestetto in un primo allegro in due parti, a cui succede un adagio o tema variato, quindi un minuetto o scherzo, e finalmente un rondò, sia opportunissima a variare i generi e rappresenti quasi un' intiera serata teatrale; tuttavia nulla ci sembra ostare perchè lo scrittore segua in ogni pezzo istromentale quell' ordine, quelle forme che più possono tornargli a grado.

Ogni pezzo istromentale deve essere un dramma, un piccolo poema, ma ciò non toglie alla fantasia l'arbitrio di variare le forme, alterare i ritmi passando dal lento al concitato, dal gajo al mite, ecc., purchè siavi sempre unità ed espressione.

LVIII. Lo scopo dei concerti è quello principalmente di porgere l'idea di un' abilità non comune nell' individuo che li eseguisce. Il concertista si assume sempre un incarico il cui peso è proporzionato all' idea preesistente della suscettibilità di quell' istromento; e perciò il concerto è una vera sfida tra l'esecutore ed il pubblico, la quale pone questi in una disposizione d'animo avversa anzichenò, cui debbesi vincere o soccombere.

Da chè un istromento fu trattato da sommi esecutori, è divenuto matta presunzione esporsi a suonare col medesimo un concerto se non si è dotati di merito ed abilità non comune: volere o non volere, il confronto vi è sempre.

Ma il concerto che parla solamente della bravura di chi lo eseguisce, sarà sempre una composizione di meschino effetto, e poco atta a vincere il pubblico, il quale difficilmente accorda l'ammirazione a chi non sa commoverlo.

Vincerà la difficile prova quell' artista il quale sceglierà un concerto tessuto di melodie espressive, e saprà rendere i passi difficili con tale disinvoltura e sentimento da farli sembrare un necessario sviluppo dell'affetto anzichè un mezzo di far accorgere la propria abilità. Vincerà quando col suo istromento saprà dire al pubblico: *godete, non ammirate.*

CAPITOLO XI

Giudizii varii intorno alla Musica.

Abbiamo discorso delle dottrine estetiche musicali: ci resta a combattere un'obbiezione solita ad opporsi dalla gioventù schiva di freno alle più sane massime con cui si vorrebbe guidarla. « Tutto va bene; »(rispondesi d'ordinario) ma il pubblico giudica altrimenti. La musica »è fatta per divertire, per dilettare, il pubblico così la vuole, e disap»prova se altrimenti si adopera: e l'artista!... » Sì l'artista è uomo, e come tale soggetto ai bisogni della vita cui debbe forse sostenere col solo esercizio dell'arte sua; talvolta è questo, per esso, il solo mezzo a provvedere a numerosa famiglia, a cadenti genitori. Ciò è vero, ma è vero altresì che le sane dottrine dell'arte essendo desunte dalla stessa nostra natura, (come ci sembra avere nel corso di quest'opera bastevolmente dimostrato) è giuoco forza costituiscano la forma con cui generalmente si giudica, e perciò stesso un fondamento sicuro per l'artista. Lo scopo della musica non è riposto nel solo diletto, già lo accennammo, e meglio lo proveremo nel seguente capitolo; ora giova parlare dei diversi giudizii che si danno intorno a quest'arte per dimostrare come si possano conciliare, e rendere favorevoli.

Nessun'arte ha un'azione così generale quanto la musica, perchè nessuna è come questa piena, abbondante di vita nel suo manifestarsi, e parla al cuore tanto direttamente ed esclusivamente dall'intelletto. La pittura e la statuaria possono destare profondi e cari sentimenti come la Preghiera di Pampaloni e la Fiducia di Bartolini; suscitare nella mente serie, solenni riflessioni come nei dipinti di Hayez (lo storico di Venezia e della moderna Grecia) e nel Diluvio di Bellosio; ma la loro immobilità vi suscita pur sempre un'idea di materia inanimata che, fra le sensazioni del tutto vitali, insinuandosi, ne diminuisce l'effetto (18). Oltre a ciò ben pochi argomenti ponno essere sì chiari da

intendersi senza il concorso di qualche nozione o storica o mitologica non a tutti comune. La poesia non è meno della musica piena di vita, ma non tutti l'intendono, perchè non tutti furono bastevolmente coltivati nella facoltà intellettiva. Ma l'idiota che non intende un componimento poetico, che passerà le mille volte davanti al più bel dipinto, alla più bella statua senza neppure degnarla d'un guardo, risentirà tutto il potere della musica solo che non abbia mal costrutto l'orecchio.

Così essendo la cosa egli è naturale che molti sorgano giudici in quest'arte, e da tanti emergano poi disparatissime sentenze. L'eruditissimo dottore Pietro Lichtenthal, nel suo celebrato Dizionario di musica, all'articolo *Giudizio Musicale* divise tali giudici in cinque classi. Senza qui ripetere quanto egli disse, chè inutile sarebbe, osserveremo ciò che ne sembra più importare agli artisti, ed a chiunque sia mosso dal sempre lodevole desiderio di spingere l'arte verso il suo perfezionamento.

Noi accusiamo sovente il pubblico d'ignoranza perchè talvolta applaude ciò che ad un maestro sembrerebbe degno di biasimo, talora si rimane freddo insensibile ove il maestro ammira. Abbiamo noi ragione di così pensare? Alcune volte sì, alcune altre no. Sbaglia il pubblico nei suoi giudizii; sbagliano spesso anche i maestri. Quello perchè applaude sovente cose da trivio, o non intende le bellezze di una composizione di troppo alto stile, o non riflette allo scopo della medesima, o non sa definire a sè stesso le proprie sensazioni. Questi perchè non di rado si lasciano guidare da pregiudizio di scuola, da spirito di sistema, e si avvezzano a volere nelle opere altrui piuttosto la scienza e la complicazione, che non l'ispirazione e la semplicità. Accade talvolta pur anco che l'autore sbagli nell'interpretare l'effetto prodotto dal suo lavoro. Si crede che il pubblico disapprovi se tace dopo una scena molto commovente o terribile, dopo un pezzo di musica destinato a portarlo alla meditazione, all'estasi. Eppure in tali casi il silenzio dell'uditorio è il vero trionfo dell'artista, specialmente alla prima volta. Se invece di silenzio egli avesse riportato un fragoroso battimano dovrebbe sospettare di aver côlto nel falso.

Ad eccezione dei fischi, i quali nei teatri delle capitali sono il terribile indizio di disapprovazione, e pur talvolta in quelli di provincia son segni d'allegrezza, l'espressione più umiliante per l'artista è il cicaleggio (ove non sia divenuto una galanteria di moda), perchè questo dimostra che egli non valse a cattivarsi l'attenzione e a dominare le altrui volontà.

Fatta astrazione di tutti quei casi in cui circostanze estrinseche al

merito di una composizione influiscono sul voto del pubblico, conviene confessare, che ove questi applaude vi è sempre qualche bellezza, essendo quel plauso l'espressione di un piacere provato. Sarà una bellezza fuor di luogo, sarà in certo qual modo fors' anche un errore, ma avrà alcun che di piacevole.

Ciò può sembrare un assurdo ma non sarà difficile il persuadersene se si rifletta che la musica agisce indipendentemente dalla parola, e con maggior efficacia di questa. Siccome poi fra gli elementi di cui quest'arte si compone, la melodia ed il ritmo sono i più salienti e valevoli ad insinuarsi negli animi, così ne viene che una bella melodia (bella musicalmente e fatta astrazione dall'affetto) trova facilmente favore nel pubblico, il quale non pecca mai di riflessione soverchia. Quando si gode s' approva, e non sapremmo dire fin dove possa passare inosservata la discordanza della musica dalla parola. Ciò per altro non riguarda d' ordinario che i giudizii delle prime sere d'un' opera, nè raro è il vedere come, fatto luogo alla riflessione, lo stesso pubblico rettifichi i proprii giudizii coll' applaudire ciò che aveva accolto freddamente, e disapprovare ciò che aveva magnificato. Onde alla fine confessarlo dobbiamo meno ingiusto di quanto sembra.

I giudizii di alcuni maestri sono anch' essi molte volte erronei e bene spesso si risentono di pedanteria. Sentono questi la musica, come dice il già citato Lichtenthal, più coll'intelletto che col cuore, e basta ad essi un accompagnamento non del tutto regolare, una disposizione di parti non perfetta, qualche erroruzzo inconcludente di contrappunto, qualche rassomiglianza di niun conto con un' idea altrui, perchè torcano il naso, ed abbiano in non cale bellezze di primo ordine.

La miglior classe di giudici è formata di quei pochi « che sentono »la musica con tutta l'anima. - Tale classe non disprezza una canzone »gaia », non apprezza più del dovere lo sfoggio di scienza del contrappunto, « non è per la musica antica, nè per la moderna; ma per »quella che si avvicina meglio al più alto scopo dell'arte ». Per mala ventura tale classe è poco numerosa, e gli uditori che vi appartengono alzan di rado la voce per applaudire, tacciono per non biasimare.

Ora chi sarà da tanto da meritarsi il favore di così diversi uditori? Colui, il quale, caldo il cuore d'affetto, e persuaso non bastare il genio a divenir grande, studierà indefessamente l'arte sua e seguirà il buono d'ogni scuola senza imitare alcuno. Colui, che scrivendo pel pubblico si ricorderà che la musica per essere efficace debb' essere intesa, e per essere intesa debb' essere chiara.

Ponga mente pertanto a indovinare fino a qual grado possa giungere l' intelligenza dei più: rifletta che, se possono talora passare inav-

vertiti alcuni controsensi, avrà però sempre maggiore motivo di sperare quando la musica s'accordi colla poesia. Non sia frivolo, perchè le frivolezze omai non piacciono nè anche al volgo. Usi degli artifizii del contrappunto non mai per pompa, ma a seconda delle esigenze dell'affetto: li abbandoni ove è duopo senza timore di essere creduto ignorarli, restandogli pur sempre assai mezzi a dar prova di sapere: non li sprezzi perchè fonte inesausta di maschie bellezze. Si studii di essere semplice, ma nobile; piacevole, ma vero; naturale ma non trascurato nè rozzo. Procuri formarsi un gusto delicato e squisito; sia severo giudice di sè stesso, ma non manchi di coraggio. Chi insiste può vincere, chi s' avvilisce è perduto.

CAPITOLO XII

Scopo delle arti in generale e della musica in particolare.

Se il magistero delle arti belle non potesse servire ad altro che al passatempo, ai diletti della generazione presente, ben poca stima si meriterebbero dagli uomini. Anzi alcune di esse appena cesserebbero di essere vere immoralità quando ottenessero di togliere per alcuni momenti un soffrente alle sue pene, o di esilarare la mente dell'uomo utile, da lungo lavoro affaticata. No: il diletto non è l'unico scopo delle arti, di questo prezioso dono che il Creatore fece alla prediletta delle sue creature.

« L'effigïate immagini
Son favella possente
Al popolo, che da secoli
Non ragiona, ma sente ».

Così scriveva un vigoroso genio italiano cui ci gode l'animo di poter rendere pubblico omaggio (*a*). Il linguaggio delle arti va dritto al cuore, vi s'imprime indelebilmente, lo riscalda, lo signoreggia senza che questo si avveda di obbedire ad altro che al proprio impulso. Lo scopo delle medesime vuol essere considerato sotto due diversi rispetti, de' quali ora vuolsi ragionare.

Il primo riguarda gli avanzi delle arti antiche che debbonsi conservare siccome monumenti dai quali possiamo riconoscere l'intima indole delle passate generazioni. Il secondo riguarda l'influenza che possono esercitare sul perfezionamento morale ed intellettuale pel tempo presente ed avvenire.

(*a*) Carlo Malaspina, noto sotto il titolo di Facchino di Parma; poeta di squisito sentire e di altissimi sensi, sebben nato in umile stato.

§ I.

LA MUSICA CONSIDERATA COME ARTE MONUMENTALE.

L'uomo non vive del solo presente: creato per l'eternità mal potrebbe spingere il pensiero alle speranze avvenire, se nulla fosse per esso il passato, nè vivere potesse nelle memorie de' tempi che più non sono. Le umane generazioni avrebbero occupato invano la terra, se come le onde che scorrono sul letto d'un fiume, e vanno a perdersi nell'oceano, nessuna traccia di sè lasciato avessero. La storia conservà le memorie; ma la storia non avrebbe autorità, se ad attestarla non sorgessero i monumenti. Prova ne sia il dubbio sparso da uno de' sommi filosofi italiani su quelle della guerra trojana, della venuta d'Enea in Italia, e dell'origine di Roma (*a*).

La natura conserva le testimonianze di Dio, le arti quelle delle generazioni passate: e le arti e la storia degli uomini, la natura e la storia delle opere divine, si fondono in un libro immenso di verità che lo spirito osservatore concepisce, ed il sentimento approva e conferma.

Le arti assumono il carattere solenne monumentale quando ricordano notevoli fatti e illustri uomini, quando ritraggono l'indole e il carattere dei popoli e dei tempi, e quando finalmente segnano i progressi della civiltà. Esse hanno tutte una particolar attitudine ad ottenere piuttosto l'uno che l'altro di questi fini a seconda della loro indole e natura. L'architettura e la musica sembrano atte specialmente a ritrarre i caratteri, siccome men soggette a certe materiali forme.

Confrontate i diversi stili architettonici, dalle gigantesche moli dell'Egitto alle svelte forme corintie, dalla solenne semplicità dei tempii dorici alla sveltezza delle guglie gotiche, dalle pesanti colonne sorreggenti più pesanti trabeazioni che l'indiano scava nella rupe, alle volanti tettoie cinesi, e vedrete quante svariate forme riceva dal diverso sentire degli uomini il semplicissimo conflitto di una forza che combatte la gravità.

Portatevi ora col pensiero a passeggiare fra le dissotterrate vie di Pompeia.

« A noi era nota » (così si esprime un dotto viaggiatore) « la sto-»ria politica e militare degli antichi. Nel foro, nel senato, sui campi »di battaglia conoscevasi il romano; ma qual fosse la sua vita dome-

(*a*) Vico, Scienza nuova.

»stica, quali le sue abitudini, le costumanze tutto era dubbioso, incerto, »ipotetico.

« A Pompeia l'antichità fu trovata intatta, intiera: se ne cercano, »se ne attendono gli abitanti, che non sembrerebbe trascorso un giorno »da che se ne allontanarono ».

Tanto può la vista di quei luoghi! Che cosa mancherebbe a compierne l'illusione? Una voce, un canto, una musica di quei tempi, per quantunque semplice e rozza si fosse, che si facesse udire da una di quelle case, da uno di quei templi, accanto ad una di quelle tombe, darebbe vita a quel cadavere, e voi sentireste presente alla vostra immaginazione un popolo, che da tanti secoli soggiacque ad una delle più tremende catastrofi.

Immaginate qual più vi piace dei monumenti testimonii della grandezza di antichi popoli ricordati dalla storia, e vedrete quanta vita acquisterebbero se alcune poche note, ma caratteristiche venissero a rompere il silenzio che li circonda: vedrete di quale magica evidenza riuscirebbe un canto che poteste suscitare quando a quelle storie volgeste il pensiero.

« Oh! perchè non si può dare all'affetto dei suoni la solidità dei »macigni!!! » Dicevami un giorno uno di quei pochi che sentono nel più profondo dell'anima il potere delle arti. Oh! perchè dei canti di antichi popoli non rimangono che poche memorie insufficienti a farceli neppure immaginare! Oh! perchè almeno non si tenta di preservare dal fatale naufragio ciò che pur si potrebbe conservare; e non si segue da noi l'esempio datoci dall'Inghilterra, e già in parte imitato dalla Francia e Germania, di ricordare a quando a quando ciò che di notevole rimane della musica dei secoli trascorsi.

È musica antica, dicesi, e non fa al nostro gusto. Ma perchè restringeremo noi i limiti già troppo angusti di nostra esistenza morale privandoci di tanta parte di memorie?

Quella musica è antica, è totalmente diversa dalla moderna, è rozza, è imperfetta; si replica... Che vuol dir ciò?

Vorrà dire che la musica prende carattere dalle abitudini, dai costumi, dal grado di civiltà dei popoli. Presentando essa differenze più risentite d'età in età, a confronto delle arti sorelle, vorrà dire che scaturisce da un fondo più intimo, più vitale di noi stessi; che è più indipendente dalla materia o dalle convenzioni umane; e che perciò stesso è un monumento da cui possiamo conoscere le più intime graduazioni dei sentimenti delle umane generazioni; che quest'arte, finalmente, può divenire in alcune circostanze il testimonio più sensibile, più irrefragabile dei conflitti in cui dovette l'uomo trovarsi nelle diverse epoche.

Nè giova opporre che la musica, essendo il linguaggio di pochi, e non del popolo, le differenze che presenta dipender debbono dallo studio meglio inteso, dal genio più o meno potente, da circostanze insomma tutte proprie dell'artista compositore.

A combattere tale obbiezione, ove ci venisse fatta, noteremo, in primo luogo, che l'artista, vivendo soggetto alle medesime influenze sotto cui vivono i suoi contemporanei, ritrae necessariamente in sè stesso il carattere comune. Quindi faremo osservare che il più gran genio, per essere inteso e ottenere l'applauso del suo tempo, deve esserne il fedele interprete: e però, ov' egli precorresse un' altra età sarebbe riputato oscuro e freddo dai contemporanei, nè avrebbe onore se non dai posteri. Ciò che accadde nelle scienze a Copernico, a Galileo, a Vico e tant' altri, accadrebbe pure nelle arti (19).

Che dobbiamo noi concludere? Che per giudicare la musica d'ogni tempo, d'ogni nazione, ed assaporarne le bellezze, conviene farvi abitudine, e, come dice il dotto maestro Fétis (*a*) porci nelle circostanze, nelle idee dei tempi in cui fu scritta: conviene insomma voler provare un altro modo di esistere, un altro tuono di sensazioni.

Nè temiamo asserire che la nostra musica melodrammatica non potrà toccare il suo sommo grado di perfezione finchè la musica antica non sia resa universalmente nota.

Allora soltanto sarà veramente sentita la relazione intima dell'arte colla vita: allora l'artista compositore potrà con bella fusione del carattere antico collo stile moderno dare una tinta vera ed originale ai fatti che si rappresentano nel dramma, ed essere inteso.

Ciò che dicemmo parlando dei canti nazionali, ripetiamo per la musica dei secoli trascorsi: le bellezze di quelli come di questa si trasfonderanno sempre invano nella musica drammatica, se il loro tipo non è conosciuto.

Ma, fra tanta musica delle passate età, quale scegliere, quale rifiutare come immeritevole di attenzione?

Quella dei maestri più celebrati, perchè furono certamente i migliori interpreti del loro tempo; quella poi del popolo riguardante interessanti avvenimenti, perchè ne ritrae senza dubbio l'indole e il carattere. Ecco la musica da scegliere; e fra questa la più semplice e scevra da quelle complicazioni di cui tutto il pregio consiste nel difficile. Gli scrittori i quali di nulla meglio si presero cura, che di far pompa de' più astrusi artifizii, dovettero sempre sacrificare il sentimento alla loro ambizione: scrissero dessi per sè, non per gli altri, nè furono mai gli

(*a*) La musique mise à la portée de tout le monde.

interpreti della natura. Basti loro di essere a quando a quando osservati nelle scuole di pretto meccanismo.

Il richiamare a vita i capolavori della musica antica diverrebbe stimolo pei moderni scrittori a produrre opere degne di memoria; stimolo il quale va sempre più mancando, essendosi fatta sì breve la durata delle produzioni musicali, che pochi anni bastano a farle collocare fra le cose viete e fuor d'uso.

Chiamino pure i freddi calcolatori vanità la gloria, non farà mai opera grande chi non vi aspiri. Erostrato arse il tempio d'Efeso per lasciare un nome immortale: pensate come gelida debba riuscire l'idea di vivere pochi e tristi anni sulla terra senza lasciarvi traccia di sè!

§ II.

LA MUSICA CONSIDERATA NELLA SUA UTILITÀ PRESENTE.

Non è nostra intenzione di tessere ora un pomposo elogio di quest' arte enumerandone i prodigiosi effetti non poco esagerati di cui son piene le storie. Se la musica ebbe detrattori, ebbe pure prestantissimi e dotti uomini i quali e molto la lodarono, e con particolare amore la coltivarono e ne promossero lo studio. Essa è dono di Dio, e la sua potenza sull' umana sensibilità non ha d'uopo di prove. Se negli antichi tempi fu riputata attissima a dirozzare le nazioni ancor barbare, ad ammansarne la ferocia, e a riunire gli uomini dispersi coi dolci vincoli della vita sociale, non è a credersi essere dessa divenuta inutile per l'avanzata civiltà in cui per nostra ventura ci troviamo. Pressato dai bisogni della vita, dall'egoismo e da tutte le passioni, l'uomo non tarderebbe molto a inferocire, se a coltivare in esso i germi delle virtù sociali non avesse innanzi tutta una religione d' amore, e dopo questa le belle arti, il di cui eloquente linguaggio facendosi sentire nel cuore, lo apre alle più dolci affezioni; ed ora colle imagini delle più care virtù, ora con severe rappresentazioni lo avvia al bene.

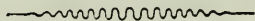
Che ciò sia ne fa testimonio la Religione istessa, la quale non isdegnò giovarsi del ministero delle arti ad ammollire gli uomini, a prepararli a riceverne i santi dettami, e persuaderli a seguirli docilmente. Chiamò l'architettura ad innalzare maestosi templi, e li volle fregiati d'ogni più bello adornamento, non tanto perchè degni siano di quell'Essere, che ha per suo seggio l'empireo e per isgabello la terra; quanto perchè destino nell'uomo i sentimenti di adorazione dovuti al

Creatore. Chiamò la pittura e la scultura a rappresentarvi fatti divini, e l'eroismo dei martiri, e l'effigie di que' virtuosi che la vita consecrarono a pro dell' umanità, perchè ne avessimo istruzione ed esempio. Chiamò la poesia e l' eloquenza a narrare le meraviglie del Signore, ed abbellire le nostre preghiere onde più fervide ascendano al trono dell'Altissimo. Chiamò finalmente la pompa delle sacre funzioni, e volle associarvi la musica, la quale ora semplice e severa nel canto corale, ora adorna di tutti i suoi pregi, ispiri devozione, gratitudine, amore per la Divinità, innalzi i cuori e le menti ai più puri affetti, alla contemplazione, e dia agli uomini in terra quasi un saggio delle gioie celesti.

Escite dal tempio, portatevi nel mondo, e troverete in ogni luogo esercitare le arti un benefico influsso; e se alcun popolo ne è privo ben potrete asserire giacersi ancora nello stato di barbarie.

Le arti, e fra tutte la musica, avvicinano gli uomini lontani per patria e per grado. L'artista valente non è straniero in nessuna terra: la fama precorre i suoi passi, è dovunque il ben venuto, si corre da ogni parte ad ammirarne il talento, ad inebbriarsi delle bellezze ch' ei sa produrre, si vuole vederlo, parlargli, indovinare quasi come egli abbia potuto giungere a tanto. Lo stesso principe non isdegna scendere dal trono, accomunarsi con lui e trattarlo con particolare confidenza e bontà.

La musica non parlando all' intelletto non può mirare se non indirettamente al perfezionamento morale, la qual cosa abbiamo già accennato. Per compenso è dessa la più innocente, ed è per questo che fu in certo modo divinizzata attribuendola ai celesti come un eterno trattenimento che fa più bello il paradiso.

La musica apre il cuore alla sensibilità, dispone la mente alla contemplazione, accende, trasporta, abitua all'esercizio della vitalità, e se ben diretta attutisce le passioni e ci fa provare un tale accordo con noi stessi che ben ci avverte di importanti verità. Ma se frivola ed accoppiata a parole immorali ella può divenire corruttrice del costume.

CONCLUSIONE

Porremo fine al nostro ragionare raccomandando ai novelli artisti di porre ogni studio onde affinare la propria sensibilità, vero fonte da cui derivano le ispirazioni:

« Sentir di far sentire è la grand'arte,
« E giunge al cor quel suon, che dal cor parte ».

A questo fine conviene avvezzarsi per tempo alla contemplazione di quanto vi ha di bello e nella natura, e nelle arti, e nel mondo fisico, e nel morale. Le arti si giovano a vicenda, e la natura, che è di tutte il tipo primitivo, a tutte giova (20). Narra il Missirini che Antonio Canova facevasi leggere le vite di Plutarco mentre lavorava di scalpello. Questo egregio scultore, onore d'Italia, ci è prova le produzioni dell'artista essere mai sempre l'espressione del di lui carattere. Perchè religioso e di costumi castissimi, superò ogni altro nei soggetti sacri, e i profani vestì di un'aura sì pudica, sebben nudi, che è un incanto.

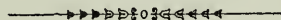
Giova all'artista qualunque ei sia la lettura dei poeti, e della storia, ma giova in particolar modo, tutto che può disporre la sensibilità ad una commozione analoga al tema che debbesi trattare. È fama che Mozart, avanti di scrivere la sua gran messa da *Requiem*, si facesse chiudere la notte in una vasta e maestosa chiesa gotica. Vero o falso il detto, (che ben nol sappiamo) certo si è che sotto quelle silenziose vôlte non rischiarate che dal fioco lume di lampade, il cui lento dondolare dà alle ombre prolungate un moto quasi di spettri; che l'idea delle salme ivi sepolte fatta più viva dal silenzio profondo non interrotto che dallo scricchiolare di qualche vecchio legno, sordo rumore che l'eco delle vôlte ripete e fa più tetro; che finalmente quell'orrore, quella solitudine (in cui chi si trova, deve sentirsi quasi abbandonato dai viventi) paragonata all'aspetto pomposo che forse poche ore prima

presentava il tempio pei molti lumi, e per le voci di numeroso popolo ora spente, è certo, dico, debbono scuotere qualsiasi più torpente fantasia, e disporla a trattare quel sublime soggetto coi più convenienti colori.

Ma perchè giovi il fervido immaginare e il profondo sentire conviene posseder l'arte a segno che questa sia fatta serva e ministra del pensiero. Pertanto allo studio del sentimento deve precedere quello della parte tecnica: il primo è l'anima, il secondo è il corpo, e l'unione dell'una e dell'altro può sola formare quel fino accorgimento che chiamasi buon gusto, e che avverte spontaneo di quanto conviene o disconviene. Accorgimento il quale insegna persino ad essere parchi di bellezze o per non affaticare di troppo l'attenzione, o per non ledere alla verita dell' espressione.

Finalmente ricordisi l' artista che il suo scopo non è riposto nel solo diletto dei sensi, ma essere suo primo dovere di tendere al perfezionamento morale. È indegno dell'uomo dotato di quell'altezza d'ingegno, la quale, perchè manifesta l'emanazione divina, chiamasi *genio*, il non aspirare a sì nobile meta; è indegnissimo di chi può col mezzo di una bell' arte divenire l' arbitro di tutte le volontà, il prostituire l'arte propria alla corruzione.

FINE.

ANNOTAZIONI

(1)

Strana cosa è l'amor! Ei tutto crea,
Tutto dal nulla. Ponderoso e lieve;
Frivolo e grave; informe Caos di vaghe
Tremole forme, dello sguardo incanto:
Affetto indefinibile che l'alma
Solleva e opprime, illumina ed offusca,
E agghiaccia e incende, e riconforta e uccide.

SHAKESPEARE. *Giulietta e Romeo.*

Quanti affetti suscitati da una sola passione!

(2) Sebbene passi notevole differenza fra suono e rumore, poichè, colpito dall' impressione del primo, il pensiero corre tosto a figurarsi un essere vivente, mentre attribuisce il secondo piuttosto ad una causa materiale, tuttavia non basta all'intimo sentimento l'idea destata dal primo. È necessario definire quest' essere; e perciò, se non manifestasi altrimenti che coi suoni, è d'uopo conoscere il carattere dei medesimi per poter argomentare se quell'essere è accessibile al piacere e al dolore, e quale è il suo stato attuale; la qual cosa è sempre ignota fintanto non siasi dichiarata una tonica. Tale potenza di dar luce e carattere agli altri suoni tutta propria della tonica fa sì che in essa sola può aver posa il sentimento, nè più s' intende l' espressione dei suoni ove di questa venga a perdersi l'idea. La tonica sta dunque al discorso armonico come il soggetto al discorso parlato.

(3) Per negare all'armonia la facoltà di concorrere all' espressione musicale non basta il dire, che i suoi modi sono determinati ed uniformi: converrebbe provare che le sensazioni dalla medesima prodotte o siano prive di carattere particolare, o che questo carattere emerga egualmente dalla sola melodia. Entrambe queste cose sono assurde.

Si ebbero tuttavia un gran torto i puristi, i quali giudicando degli effetti armonici, soltanto coll' orecchio, vollero restringerne di troppo i limiti, escludendo tutto che non riesca soave. La musica non è destinata solamente a molcere i sensi, e il troppo rigorismo doveva produrre, come infatti produsse, nulla meglio di una sfrenata licenza. Riferite l'armonia al senso morale e troverete i giusti suoi confini.

(4) La colpa del mal uso di molti e molti organisti non debbesi ascrivere tanto ai medesimi, quanto a chi avendo diritto e dovere di imporre loro le vere norme nol fa, e serve anzi ad eccitarli al male. Battono alla disperata il tamburone? Levate quel mobile disarmonico... Abusano della musica teatrale, scegliendo quella che i bellimbusti canticchiano a memoria? Provvedeteli di buona musica di chiesa, e non permettetene altra. Sovratutto poi non prendete i vostri giudizii da quei dilettanti i quali si spacciano per intelligenti, ma vanno alla Chiesa per divertirsi e non per pregare.

(5) Si vorrebbe raccomandare ai nostri pianisti di studiare un poco meno l'agilità che la grazia. Quel vezzo di prendere d'assalto un istromento, e ridurlo in pochi minuti a totale scordatura non è certo prova di sentir delicato.

Del pari è da desiderarsi che i compositori di musica per Piano adottino un genere più facile seguendo le traccie di Pleyel, di Clementi, ecc., ed abbandonino una volta le variazioni, le fantasie sopra motivi altrui, ecc.

(6) Ciò può sembrare un paradosso a chi non abbia provato ad accordare due cembali per suonarli insieme. Gli accordatori però ben sanno che due cembali posti al medesimo corista possono soddisfare separatamente e non essere nel perfetto accordo fra loro in ogni tono, se prima non siasi fissato l' egual temperamento.

(7) Fummo già accusati d' errore in questa caratteristica dei toni (stampata nella *Gazzetta Musicale*) e censurati per non averla data per intiero. Crediamo per tanto dover dichiarare, 1.°) aver voluto desumerla da osservazioni proprie, anzichè copiarla: 2.°) non riputare tanto difficil cosa lo accorgere quali toni meglio si convengano a date espressioni da doverne stendere tutta la serie: 3.°) e per ultimo non essendo tutte definibili con parole le minute graduazioni musicali, convenire assai meglio lasciarne indovinare alcune che non isforzarsi a dirle assai imperfettamente.

(8) E qui e altrove noi facciamo l'analisi delle passioni tali, quali le intese il poeta senza entrare nel merito dei drammi la cui lode o censura a noi non spetta.

(9) Ci facciamo lecito di dire *Cappelletta* invece di *Cabaletta* benchè

quest' ultimo sia più volgarmente usato. Siamo d'avviso che il secondo dal primo derivi per corruzione del dialetto napoletano e romano, essendo noto che tanto in Roma, quanto in Napoli si pronunzia *Gabbala* per *cabbala* e *Gabbaletta* per *cappelletta*.

(10) Per maggior intelligenza di questa produzione leggasi l'*Angelo tiranno di Padova* di Vittor Hugo coll' annessa prefazione.

(11) Su questo argomento accennato anche dal dottissimo Tommaseo in un suo aureo scritto avremmo più cose a dire; ma ciò non essendo qui opportuno ci riserbiamo a parlarne altrove.

(12) A scanso di equivoco, alle due accennate qualità *Estro e perizia nel maneggio dell'arte* aggiungiamo, che trattandosi nel dramma giocoso di affetti miti, i quali non offrono colori molto pronunciati, è d'uopo al maestro di maggior finezza di sentimento, e di maggior potenza di fantasia per destare l'attenzione e tener vivo l'interesse del pubblico.

(13) Il linguaggio dei mimi lascia ancora molto a desiderare sia pei molti segni convenzionali che vi si adoprano, sia per le molte esagerazioni nelle mosse e negli atteggiamenti. Forse la natura dei segni non è per anche bene investigata, e questo dovrebbe essere il primo passo a farsi per ottenerne il perfezionamento.

(14) Questa non curanza della più parte dei nostri scrittori è cagione che l' Italia va perdendo quella superiorità sulle altre nazioni, di cui un tempo poteva a buon dritto vantarsi.

(15) Tale accusa ci fanno gli stranieri. Hanno ragione, e pochi dei nostri compositori possono vantarsi di non meritarla. A che serve dunque il ribeccarsi? L' amore della gloria nazionale debbe impegnarci a smentire col fatto tale censura, non con polemiche sempre vane quando non hanno fondamento nel vero.

(16) La monotonia o uniformità degli accompagnamenti può danneggiare una melodia per quantunque bella e peregrina ella sia, perchè se l'idea accessoria è comune sembra comune anche la principale. Si veggano le opere di Beethoven. Altro è semplicità, altro sterilità di modi; altro è eleganza, altro confusione; altro è grazia, altro affettazione.

(17) E colla necessità di tanti requisiti, e coll'esempio che i migliori maestri si distinsero egualmente nella musica sacra e nella teatrale, si reputano ancora i maestri di Chiesa quasi di un'infima classe, e indegni di provarsi al teatro?

(18) L' immobilità è forse il principal motivo per cui la statua abborre dai colori.

(19) Quando si volle far sentire la nostra musica a popoli diversi dagli europei per abitudini, per istituzioni sociali e civiltà, non fu intesa, e venne posposta ad una musica affatto barbara. Sapete il perchè?

La nostra musica non trovava eco nei loro cuori, era l'espressione di un altro stato, di altri affetti.

(20) Vorremmo possedere un sommo grado di eloquenza affine di persuadere gli artisti di ogni genere, e specialmente i direttori di accademie e conservatorii dell'utilità grandissima che arrecano alle arti gli studi letterarii e filosofici: e per non uscire dalla musica, dimostrare la somma necessità di istruire i maestri e i cantanti nelle lingue e nella cognizione dell' uomo morale.

FINE DELLE ANNOTAZIONI.

INDICE DELLE MATERIE

TRATTATE IN QUEST'OPERA

CAPITOLO PRIMO.

CAPITOLO II.

CAPITOLO III.

CAPITOLO IV.

CAPITOLO V.

CAPITOLO VI.

CAPITOLO VII.

CAPITOLO VIII.

CAPITOLO IX.

CAPITOLO X.

CAPITOLO XI.

CAPITOLO XII.

FINE DELL'INDICE.